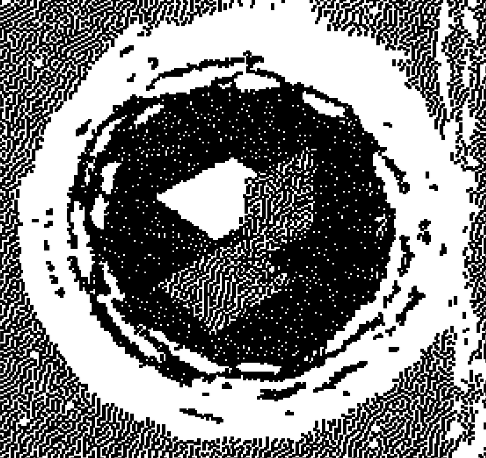
١٩



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي

هنريك إبسن وميلاد النزعة إلى الحداثة

الفن والمسرح والفلسفة



تأليف: توريل موي
ترجمة: أ.د. جمال عبد المقصود
مراجعة: أ.د. محمد أبو الخير

إهـــــــــداء ٢٠٠٨

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

هنريك إبسن وميلاد النزعة إلى الحداثة

الفن والمسرح والفلسفة

تأليف: توريل موى
ترجمة: أ.د. جمال عبد المقصود
مراجعة: أ.د. محمد أبو الخير

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزى:

Henrik Ibsen and The Birth of Modernism
Art , Theatre, Philosophy

By

Toril Moi

London, Oxford University Press, 2006

إلى ديفيد

وفى ذكرى إنجا – ستينا إوبنك

Inga - Stina Ewbank

دارسة إبسن ومترجمته وصديقته

المؤلف

"إننا نبدأ بالشعور بالرعب أو ينبغى علينا أن نشعر بالرعب من أن اللغة (والفهم والمعرفة) ربما ترتكز على أسس مهتزة - شبكة رفيعة على هاوية" .

ستانلى كافيل *Stanley Cavell*

دعوى العقل *The Claim of Reason*

كلمة وزير الثقافة

كانت وما زالت حقيقة أن المسرح فى العالم يتغير، ويتطور، ويتجاوز إمكاناته المحدودة، سعيًا إلى آفاق تثرى القيمة الدلالية للتعبير، بتجديد أدواته وفضاءته، تعد حقيقة راسخة، لكن كان وما زال هناك من يتصورون أن المسرح هو كما هو، وسيظل هو، وأصحاب هذا التصور ينكفئون على أنفسهم بأوهامهم، ويستغرقون فيها، ويتصدرون لمصادرة كل محاولة للتطور باعتراضات ترتبط بحدود معرفتهم لممارستهم التى تهددها حقيقة هذا التطور.

وكان علينا التأسيس لمنهج تُطرح من خلاله تلك الحقيقة عمليا ،وهو ما لا يتم إلا فى ظل التفتح الإنسانى، والقدرة على التواصل، بحيث تتمكن تلك الحقيقة من امتلاك سياق تنطلق منه، فتطرح نفسها أمام الناس للتداول. ولا شك أن مبادرتى بتأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، كانت تستهدف خلق مسار يتجاوز مجرد تأكيد حقيقة أن المسرح قد تطور، إلى

ضرورة تأكيد قيمة الحرية بعامة، حرية المبدعين والمتلقين فى مساءلة هذه الحقيقة، التى تأخذ معنى تعرُّف ما يجرى، حتى يتحقق للجميع حريتهم المطلقة لإرادتهم، من دون تزوير، أو شطط، أو الوقوع أسرى من يتصورون أنهم يمتلكون حق احتكار الرأى الصائب، بمصادرة تلك الابتكارات الجديدة المؤثرة فى فهمنا للعالم. كان وما زال همى إضاءة معنى الممارسة التواصلية، إذ لا يكفى أن تفكر النخبة، بل لا بد من معابر إلى الحس المشترك بين الناس، ليتأملوا تلك الإبداعات الجديدة، فيكتسبوا وفق هذا المعنى، التأمل النقدى لواقعهم، ويصبحوا بذلك هم إرادة تغيير هذا الواقع.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

لا خلاف أن كل مشروع للتغيير لا بد أن ينتبه -بقدر حرصه على النجاح- لشبكة تحولات التصورات والممارسات فى راهن المجتمع زمانًا ومكانًا، إذ هذه التحولات تحكمها أبعاد ثلاثة، هى :المجُرب، والمُدرك، والمُتخيل، والتى لا تنجو أية ممارسات للتغيير من تأثيرها، الذى يتبدى فى نوع التوتر ودرجته فى مواجهة هذا التغيير. ونحن جميعا شهود على جولة من المستجدات والمتغيرات التى جرت فى العالم، يمثل بعضها نوعًا من القطع مع ارتباطات، وبعضها يجلب تفجراً يهدد منطق سائد بالزوال، أو بتجاوز شروط بعض المراكز والأوضاع، وقد تنوعت ردود الأفعال تجاه تلك المستجدات بين الغضب، والمقاومة، والموافقة.

بالطبع لم ينجُ المسرح وقيمه الجمالية من طوفان هذه المستجدات، لا سيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التي لا تنتهى قد ولدت خطوطا واضحة من الصراعات، رهانًا على تحولات جذرية فى بنية المسرح، انطلاقًا من أنه

ليس نسقًا مغلقًا، أو ثابتًا من الإدراكات. ولأنه أحد القوى الفاعلة فى المجتمع التى طالتها هذه المستجدات، فلا بد له من أن يتحرر من أية قبضات مسبقة، وعليه أن ينجز خطوات تحولاته، متخليًا عن عزلته التى تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات، وذلك كما يؤكد الكاتب المسرحى الألمانى **"تانكريد دورست"** فى نص رسالته إلى العالم فى الاحتفال بيوم المسرح العالمى عام ٢٠٠٣، بأن المسرح فن غير صافٍ، وأن المسرح لا يتوانى عن تسخير كل ما يجده في طريقه إلى مصالحه الخاصة، ويظل أبداً قادراً على تطوير قوانينه، وهو حتمًا غير محصن ضد مستجدات عصره، وأنه يستمد خيالاته من وسائل إعلام أخرى. لكن علي الجانب الآخر فإن المعارضين لاستخدام المستجدات يتهمون الدعوة باستخدام التكنولوجيا بأنها مجرد نظريات فوقية *"Meta Theorics"*، تزعم الاكتمال معرفيًا أو ماديًا، لتؤكد الطابع الاستبدادى والقمعى، أو بأنها تعتمد على ما هو عرضى *"Accident"* ومتغير، وليس ثابتًا ليصبح متحكما فى تبادلات البشر، أو بأنها محض نزعة تلفيقية *"Syncrerim"*، أو انتقائية *"Electism"*، إذ تأخذ من مصادر مختلفة، وعلى نحو سطحى، لتصوغ أشكالاً أو صوراً دون شرط التماسك المنطقى، أو التبرير العقلى، فى حين أن أصحاب توجهات التغيير

باستخدام المستجدات في المسرح يؤكدون تفجر الحدود ، وتآكل المعايير التقليدية، ويصرون على مواجهة كل ما هو شكلي ومتكرر. ولا شك أن هذا الواقع قد شكل فى زمن واحد عالمين مختلفين، تجسدهما ثقافتان، كل منهما تطرح تصوراتها ، وتستهدف متخيلاً، وأفقًا مختلفًا يمثل لكل منهما عالمًا كاملا من الرؤية والمعنى.

ولقد حرص مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة عشرة، على أن يطرح للنقاش فى ندوته الرئيسية، قضية **"التجريب المسرحى والتكنولوجيا"** ليستجلى هذه الإمكانات الثقافية التي تسعى إلى فتح آفاق تحرير من القيود الثابتة، باستخدام مستجدات التكنولوجيا ، ويفحص أيضًا تلك التوجهات المضادة لاستخدام التكنولوجيا في التجريب المسرحى تأليفًا وإخراجًا بمنظور نقدى لإبداعاتها من خلال محاور أربعة يشارك فيها كوكبة من المتخصصين من شتى بلاد العالم.

إن مستجدات التكنولوجيا طرحت تحدى الثورة الرقمية، الذى أثار الانتباه من خلال وسائل الاتصال الجديدة، التى تشمل أفراداً مبعثرين جغرافيًا ، وتسمح لهم كذلك بالإسهام والتفاعل معًا ، وهو ما استولد ما

يسمى **"بالمسرح الرقمى"**. صحيح أن تجارب هذا المسرح المستجد قد بدأت عام ١٩٦٦ -كما يشير الباحث البولندى **"ماريك هولينسكى"** فى كتابه **"الفن والكمبيوتر"**- لكن الصحيح أيضًا أن **"تشارلز ديمير"** يعد رائداً لهذا النوع من المسرح، إذ قدم عام ١٩٨٥ أول مسرحية رقمية عبر شبكة الإنترنت، تتجاوز المفهوم التقليدى للمسرح، ليصبح المتلقى فيها مؤلفًا أيضًا يطرح خياراته وتخيلاته فى مسار الأحداث وتركيبها، وامتلكت هذه المسرحية خصوصية استعصاء قراءتها إلا عبر شاشة الإنترنت، لذلك فإن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، لكى تستكمل حلقة النقاش أبعادها، بحثا عن حسابات الكفاءة فى تلك المستجدات التي تصل بها إلى أفق أداء يتلاءم مع مقصدنا البشرى، قد خصص **"للمسرح الرقمى"** مائدة مستديرة، وورشة عمل يشارك فيهما مجموعة من المختصين عالميًا الذين توفروا على دراسة هذا المسرح الوليد، بالإضافة إلى مجموعة من شباب أكاديمية الفنون، التى كان لى شرف رئاستها، حيث أوفدوا فى بعثات إلى أوروبا لدراسة هذا التخصص الجديد.كما يصدر المهرجان -ضمن مجموعة إصداراته السنوية المترجمة عن لغات متعددة- كتابًا عن **"المسرح الرقمى"** لمؤلفه **"أنطونيو بيتسو"**، الذى -مشكوراً- منح المهرجان حق ترجمة الكتاب مجانًا، ويشارك فى المائدة المستديرة، وورشة العمل.

لا شك أن هذه الجهود ما كان لها أن تتحقق إلا بفضل إيمان وزير الثقافة فاروق حسني بتحرير الطاقات المبدعة للتفكير، تعزيزاً للتقدم بوصفه لُب كل ما هو إنساني.

أ.د. فوزي فهمي
رئيس المهرجان

مقدمة

فى هذا الكتاب أشرح أولاً كيف أصبح إبسن كاتبًا حداثيًا (الجزآن ١، ٢) ثم أحلل نوع الحداثة الذى كان ينفرد به. (الجزء، ٣) ولكى أبين أن إبسن كان فعلاً كاتبًا حداثيًا كان من الضرورى أن أتخلى عن بعض الصرامة النظرية وأكشف حالة من فقدان الذاكرة التاريخية وأقدم فهما لتطور إبسن الجمالى تأصلاً فى التاريخ والثقافة.

حداثة نظرية: إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة

بدأت كتابة هذا الكتاب لأننى فزعت من التناقض بين مكانة إبسن التى ليست موضع شك كواحد من كبار رجال المسرح والغياب النسبى للاهتمام بعمله بين النقاد الأكاديميين. وكان مفزعًا بنفس القدر الإشارات التى لا تتوقف إلى بودلير Baudelaire وفلوبير Flaubert ومانيه Manet بصفتهم المؤسسين العظام للنزعة إلى الحداثة. وتعجبت لماذا لم يوضع اسم إبسن بينهم؟ لماذا يشير المثقفون والنقاد بشكل طقسى إلى للنزعة إلى الحداثة فى علاقتها بالشعر والنثر القصصى والتصوير Painting ولكن ليس إلى المسرح؟ هل كان ذلك بسبب إبسن؟ أو بسبب شىء يتعلق بالمسرح كشكل من أشكال الفن؟ مهما كانت الأسباب فسرعان ما لاحظت فى الدوائر الأكاديمية الأنجلوفونية أن مجرد ذكر اسم إبسن من شأنه أن يحدث استجابات تتميز بالملل والاحتقار أو التعالى. لا يمكننى أن أحصى المرات التى قال لى فيها الأشخاص الآخرون المهتمون بالقراءة أنهم لم يقرأوا أبدًا ولم يهتمون أبدًا برؤية أية مسرحيات لإبسن أو أنهم لم يقرأوا أيا

منها منذ كانوا تلاميذ. لم يكن يهمهم أن يقولوا لى هذا. فى العالم الانجلو سكسونى لا يزال من العار أن يكشف الناقد الأدبى أنه أو أنها لا تعرف شيئًا عن بودلير. لماذا، إذن، يقتنع كثير من النقاد أن الجهل بإبسن شىء عظيم؟

وعلى الرغم من أن هناك مسرحية واحدة أو مسرحيتين لإبسن مازالتا من المواد التى يجب أن تقرأ فى الكورسات التمهيدية فى المسرح الحديث فقد وضعتا فى الغالب الأعم كمواد إجبارية تاريخية للحصول على العلامات الدراسية، أى أنهما عوائق يجب التخلص منها للوصول إلى المادة المثيرة حقيقة سواء اعتبرت أنها تبدأ بتشيكوف Chekhov أو آرتو Artaud أو بريخت Brecht أو بيكيت Beckett. يكشف هذا الموقف عن وضع إبسن الغامض: من ناحية هو يمثل البداية التى لا شك فيها للنزعة إلى الحداثة modernism فى المسرح ومن ناحية أخرى هناك شعور منتشر أنتشارًا واسعًا بأن إبسن مهما كان مهما لتطور النزعة إلى الحداثة فإنه هو نفسه لم يكن حداثيًا Modernist. هكذا يجىء إبسن ليحتل موقعًا متدنيًا للغاية بشكل غريب كفنان ضرورى لنظرية وتاريخ للنزعة إلى الحداثة وفى الوقت نفسه ليست له صلة بهما. يبدأ هذا الكتاب بعرض المواقف النظرية والجمالية التى تنتج هذه الصوره لمكان إبسن فى التاريخ.

فى الفصل الأول أبين أن تجاهل إنجازات إبسن تجاهلاً ينتشر بشكل واسع تسببه مجموعة معينة من المعتقدات الجمالية التى أصبح لها السيطره فى العالم الغربى بعد ١٩٤٥ . وأخذا عن عمل فريدريك چيمسون Fredric Jameson ***حداثة مفردة*** ***A Single Modernity*** أسمى هذه الافتراضات الجمالية

"إيديولوجيا للنزعة إلى الحداثة *Edeology of modernism*". إن إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة تنتج صرامة نظرية وأدبية مميزة تظهر بشكل أكثر وضوحا فى الاعتقاد بأن هناك تعارضًا أساسيًا بين الواقعية والنزعة إلى الحداثة تظهر فيه الواقعية من الناحية الشكلية كأنها الشكل الآخر المتدنى للنزعة إلى الحداثة ومن الناحية التاريخية هى البشير الضرورى للنزعة إلى الحداثة. والنتيجة هى تصنيف الواقعية بأنها ساذجة من ناحية الشكل وأنها من الناحية التاريخية قد مضى زمانها وأنها على أية حال تتعارض مع النزعة إلى الحداثة التى على النقيض منها تسطع بصفتها من ناحية الشكل عاكسة لذاتها selr - reflective ومتقدمة sophisticated ومن ناحية التاريخ لا تزال لازمة Relevant وتشرح نفس هذه الصرامة النظرية لماذا كان أيام إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة قدر كبير من الصعوبة فى تعاملها مع المسرح كشكل فنى.

ويقدم الفصل الأول بعد ذلك تحليلاً نظريًا لإيديولوجيا النزعة إلى الحداثة ويبين أن جوانبها الجمالية الأساسية بالقطع ترسم صورة لإبسن كواقعى قديم مضجر غير قادر على التفكير الواعى بالذات فى المتامسرح metatheatre. ببساطة، هذه الصورة خاطئة: فإذا كان هذا الكتاب يقدم شيئًا على الإطلاق فهو أن مسرح إبسن يقدم سلسلة لا نظير لها من الأفكار الراقية عن المسرح. لكن على الرغم من أن إبسن كان واعيًا بذاته بدرجة كبيرة من ناحية الشكل فإن حداثته لم تكن شكلية. عندما أتطرق إلى وضع الملامح الرئيسية لنزعة إبسن إلى الحداثة فى الفصل السادس سيتضح أن اهتمامه بمسألة المسرح - ماذا يمكن للمسرح أن يفعله وماذا لا يمكن أن يفعله هو فقط أحد جوانب النزعة إلى الحداثة المسرحية التى فتحت طريقًا جديدًا.

فقدان ذاكرة تاريخى: نسيان المثالية

يهدف التحليل النظرى فى الفصل الأول إلى أن يزعزع معتقد أن هناك تعارضًا جوهريًا بين الواقعية والنزعة إلى الحداثة. من ناحية الشكل هذا أمر سهل الفعل. فإذا أخذنا الواقعية لتعنى " تمثيل الواقع representation of reality إذن فجيمس جويس James Joyce بالتأكيد ليس أقل واقعية من هونوريه ده بلزاك Honoré de Balzak. إن الطبعة التاريخية من هذا المعتقد هى فكرة أن الواقعية تسبق النزعة إلى الحداثة. ولكى نستبعد هذا المعتقد من الضرورى أن نقترح بيانًا بديلاً عن ميلاد النزعة إلى الحداثة وهو ما أحاول أن أفعله فى الفصل الثالث. هنا أبين أننا - نقادًا أدبيين ومؤرخين أدبيين - قاسينا من حالة مدهشة من فقدان الذاكرة التاريخى. لقد نسينا كل شىء عن أهمية المثالية الجمالية aesthetic idealism طوال القرن التاسع عشر ولكى أصبح أكثر تحديدًا، يعرف مؤرخو الأدب بالطبع أن الرومانسية كانت مثالية وأن النزعة إلى الحداثة ليست مثالية. ما نسيناه هو أن المثالية ببساطة لم تمت مع الرومانسية إلا أنها ظلت معيارًا جماليًا قويًا فى معظم القرن التاسع عشر وأن أشكالاً ضعيفة وحقيرة من المثالية استمرت حتى وقت طويل من القرن العشرين. إن كتاب ***هنريك إبسن وميلاد النزعة إلى الحداثة*** يقدم إسهامًا جوهريًا جديدًا فى فهم التاريخ الأدبى للقرن التاسع عشر عن طريق بيانه أن المثالية كانت عاملاً رئيسيًا فى جميع المعارك الجمالية التى استعاردها فى أوروبا طوال القرن وبصفة خاصة فى الصراعات المريرة التى تميز فترة ما بعد ١٨٧٠ .

معظم الصراعات العديدة فى القرن التاسع عشر حول الواقعية ليست لها علاقة على الإطلاق بالنزعة إلى الحداثة ولها كل العلاقة بالمثالية. فى هذه النقطة، ينهل عملى من التحليل الرائد الذى قامت نعومى شور Naomi Schor فى كتاب ***جورج صاند والمثالية George Sand and Idealism*** والتى بينت فيه أن المثالية والواقعية فى فرنسا فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر - كما كانا مجسدين فى روايات جورج صاند وبلزاك - كانتا تعتبران طريقين يقودان إلى نفس الهدف المثالى. وبعد ذلك بكثير فى القرن كان النقاد المثاليون لا يزالون يمتدحون بعض أنواع الواقعية (واقعية دستويفسكى وتولستوى على سبيل المثال) ويكيلون الذم على آخرين (واقعية إبسن وزولا على سبيل المثال). الواقعية إذن ليست *واحدة*. ولا يصح أن نصوغ شيئًا يسمى "الواقعية" على أنه الآخر السلبى للنزعة إلى الحداثة.

ويرسم الفصل الثالث خريطة صعود وهبوط المثالية الجمالية منذ أصولها الثورية الرومانسية الخصبة متمثلة فى جماليات شيلر Schiller حتى تدهورها المشين إلى الأخلاقيات المحافظة conservative moralism متجسدة فى قرارات لجنة نوبل فى الأكاديمية السويدية فى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى. وللفصل قضيتان رئيسيتان للمناقشة: أن أعمال هنريك إبسن تقدم علم أنساب يقترب من الكمال لخروج النزعة إلى الحداثة من موت المثالية وأننا بإعادة تقديم مفهوم المثالية يمكننا أن نرى أن ما نسميه عادة النزعة إلى الحداثة هو نتيجة لتطور تاريخى يستجمع قوته فى الحقيقة فقط بعد ١٩١٤ . إن إرجاع هذه الفكرة الضيقة نسبيًا النزعة إلى الحداثة إلى العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر هو عمل يمثل مفارقة زمنية وغير مفيد.

فى هذا الكتاب أنا لا أنوى أن أقدم تعريفًا واحدًا جديدًا النزعة إلى الحداثة بل أنا أبين أن النزعة إلى الحداثة - مثل الواقعية - ليست واحدة. فى الفصل معه بصفة خاصة أزعم أنه فى الفترة من حوالى ١٨٧٠ إلى حوالى ١٩١٤ يمكن تعريف الأنواع المختلفة من الحداثة المبكرة بالسلب فقط: إن ما يشتركون فيه هو ليس ما هم عليه ولكن ما هم ضده. وبما أن المثالية كانت ظاهرة معقدة وغير متجانسة فإن التحديات التى واجهتها تأخذ أيضًا أشكالاً كثيرة ومختلفة جدًا. (انظر فقط إلى الاختلاف بين اميل زولا Emile Zola وستيفان مالارميه Stéphane Mallarmé أو بين أوسكار وايلد Oscar Wilde وهنريك إبسن فى هذا الشأن) وأبين بعد ذلك فى الفصل الثالث أن نهاية المثالية هى ميلاد الحداثة. وليس مقصودًا أن يكون هذا تعريفًا للحداثة ولكنه أساس لمزيد من العمل حول الحداثة المبكرة. إن إسهامى فى مثل هذا الواجب هو أن أفسر الملامح المهمة لحداثة إبسن. وليس من المستغرب أن يتضح أن بعض هذه الملامح مختلفة تمامًا عن الملامح التى تفضلها إيديولوجيا الحداثة.

فى هذا الكتاب تستخدم "مثالية" كمرادف لـ "الجماليات المثالية" أو "مثالية الجماليات". ويفهم أنها الاعتقاد بأن واجب الفن (الشعر والكتابة والأدب والموسيقى) هو أن تسمو بنا، أن تشير إلى الطريق نحو المثالى. لقد رأى المثاليون أن الجمال والحق والخير واحد. هكذا لا يمكن لجمال الفن ببساطة أن يكون لا أخلاقيًا. أن نسمى العمل قبيحًا - بالنرويجية فى القرن التاسع عشر كثيرًا ما تعنى كلمة uskjønt ("غير جميل") - هو أن نشك فى أخلاقياته وجمالياته أيضًا. هكذا دمجت المثالية الجماليات والأخلاقيات معًا تمامًا وعادة ما أدمجت الدين

أيضًا حيث إن معظم (ولكن ليس كل) المثاليين اعتقدوا أيضًا أن الله هو التجسيد الأعلى لثلاثية الجمال والخير والحق. وعلى الرغم من أن المثالية كان يمكنها التعايش مع أنواع معينة من الواقعية إلا أنها كانت تتطلب أن يصور الكتاب والفنانون النساء والجنس تصويرًا مثاليًا. فإذا تعذر تصويرهما بشكل مثالي فعلينا أن نصورهما كالشياطين. وكانت النتيجة طابورًا طويلاً من النساء فى الأدب يضحون بحياتهن من أجل الحب فى مواجهة طابور بنفس الطول من الشخصيات المغوية الشيطانية: إن تعارض مريم العذراء/ البغى موجود فى كل مكان فى الأعمال الأدبية المثالية. إن أعظم إنجاز حداثى لإبسن هو بالتأكيد قدرته المتفرده ليس فقط على تدمير الأفكار المثالية عن النسوية Femininity ولكن على تفادى الوقوع فى الفخ المضاد المتمثل فى النظر إلى النساء والجنس كشياطين (هذا ما يحدث لنساء زولا ومعظم نساء النزعة إلى الحداثة أيضًا).

وبإعادة تقديم مفهوم المثالية يمكننا أن نضفى معنى على الفترة الطويلة فى التاريخ الأدبى والجمالى الذى تمتد من نهاية الرومانسية كحركة فنية حية إلى ظهور النزعة إلى الحداثة. إن كثيرًا مما يوضع حاليًا بعضه فوق بعض تحت العنوان العام "الفيكتورية" Victorianism مثلاً يمكن أن يحلل تاريخيًا ونظريًا على أنه الآثار المتعددة للتبنى البريطانى بشكل خاص للجماليات المثالية. وربما يكون مفهوم المثالية أكثر إنارة لغموض الموضوع عندما يتصدى لفهم الفترة التى تتسم بالغموض من الناحية الجمالية من ١٨٧٠ إلى ١٩١٤ والتى أراها كلحظة تتسم بعدد كبير من المحاولات الجمالية الواعية جدًا بالذات والمختلفة لنفى المثالية. فى هذا الشأن يمكن فهم هذه الفترة كما يمكن أن يسميها توماس كوهن Thomas Kuhn فترة أزمة crisis، فترة انتقالية يتعطل فيها نموذج فى الوقت

الذى لم يصبح فيه نموذج آخر سائدًا بعد. وقد كتب كوهن أن النظريات الجديدة عادة ما تنشأ "فقط بعد الفشل الواضح فى الحل الطبيعى للمشكلة"[٢]. إن الفشل الجمالى للمثالية، عجزها عن التعامل مع الحياة الحديثة والمشكلات الحديثة أصبح واضحًا بشكل متزايد مع مرور القرن. بالنسبة لإبسن والذى كان يعيش فى ألمانيا فى ذلك الوقت كانت الحرب الفرنسية البروسية فى ١٨٧٠ – ١ وصعود وسقوط كوميونة باريس فى ربيع ١٨٧١ أحداثًا أكدت إفلاس المثالية مما تسبب فى خلق حاجة عاجلة لصياغة شىء جديد من حطام القديم.

(أدى عام ١٨٤٨ واجبًا مشابهًا بالنسبة لفلوبير وبودلير اللذين عاشا فى مجتمع أكثر تقدمًا). وكانت النتيجة أزمة جمالية و – في النهاية – ميلاد نموذج جديد: النزعة إلى الحداثة.

فى الفصل السادس أبين أن العمل العظيم لإبسن فى فترة الأزمة، العمل الذى يسجل بشكل بالغ العمق تأثير أحداث ١٨٧٠ – ١ إلى جانب تحركه بعيدًا عن المثالية هو مسرحية ***الأمبراطور والجاليلى*** المسرحية الرائعة المزدوجة التى كتبت بعد الآثار المباشرة لسقوط كوميونة باريس. فى تحليلى لهذه المسرحية يتضح أن نفى المثالية بالنسبة لإبسن يقود إلى نزعة الشك. بينما يعتبر إبسن أن نزعة الشك ربما تكون هى أهم المشكلات الوجودية والفلسفية للحياة الحديثة فإنه يصورها على أنها قاتلة ومدمرة ويحاول أن يجد طرقًا غير مثالية للتغلب عليها. (سأعود إلى هذا).

أتحدث عن موت المثالية - لكن هل هى ماتت فعلاً؟ إن موضوع هذا الكتاب هو أنه فى وقت ما قبل الحرب العالمية الأولى لم تعد المثالية محترمة من الناحية الجمالية حتى بين محكمى الذوق arbiters of taste (أو بكلمات من وحى بيير بورديبه Pierre Bourdieu): فى هذا الوقت تقريبًا فقدت المثالية القدرة على إغداق رأس المال الثقافى والفنى على الفنانين الجادين). ولا يعنى هذا أن المؤسسة الأدبية تحولت إلى عدو للمثاليين بين عشية وضحاها. فقد ذهبت كثير من جوائز نوبل فى الفترة من ١٩١٤ إلى ١٩٤٥ إلى المثاليين الأحدث عهدًا. فقد ازدهرت أنواع مختلفة من المثالية الجمالية فى القرن العشرين: المثالية الدينية والمثالية الاشتراكية وأنواع معينة من الجماليات الفاشستية وقدر كبير من الأدب الشعبى والأفلام. إن فكرتى فى الفصل الثالث هى ببساطة أن كل واحد مفرد من هذه التجسيدات incarnations المتأخرة للمثالية كان غريبًا بشكل عميق على ايديولوچيا النزعة إلى الحداثة. هكذا أصبحت أيديولوچيا النزعة إلى الحداثة نفسها أكبر عامل على فقدان الذاكرة التاريخى الذي محى البقاء الطويل للمثالية من تاريخ الأدب. إن النقيض الحقيقى للنزعة إلى الحداثة ليس هو الواقعية بل المثالية. إلا أن تاريخ موروث المثالية الجمالية يجب أن يكتب بجميع الطرق الأخرى.

تعامل مع الجماليات متأصل فى الثقافة

السيرة الذاتية والتصوير

حاولت فى هذا الكتاب أن أجد طريقة لفهم أعمال إبسن تتعامل مع مشكلات الشكل form والأسلوب style والنغمة tone والتقاليد الجمالية دون إهمال مغزاها الثقافى والتاريخى. إن الأعمال الفنية لا تنتج من فراغ ثقافى. إن حقيقة أن بعضها يتخطى ظروفه الخاصة ولايزال يتحدث إلينا لا يحوله إلى تعبيرات أبدية عن الإنسانية الجوهرية. إن صفتها التاريخية هى جزء من جاذبيتها المستمرة لنا.

يسمى الجزء الأول من هذا الكتاب "مكان إبسن فى التاريخ". فى هذا الجزء تتبع ثلاثة فصول كبيرة ثقافية وتاريخية الفصل الافتتاحى. يشرح الفصل الأول وهو أكثر فصول الكتاب اتصافًا بالصفة النظرية كيف يوضع إبسن الآن ويحلل الأوضاع النظرية التى أدت إلى التقليل النسبى من قيمة إبسن. ويبدأ الفصل الثانى – وهو أكثر فصول الكتاب اتسامًا بسمة السيرة الذاتية – تحليل إبسن وأعماله بمناقشة مكانه الشخصى فى الثقافة والتاريخ. ويتبنى الفصل الثالث – وهو الفصل عن المثالية – فهمًا جديدًا لمكان إبسن فى التاريخ الأدبى. ويفحص الفصل الرابع تفاعل إبسن مع التقاليد البصرية visual والمسرحية التى وجد نفسه قد وضع داخلها. وإذا قرىء الجزء الأول ككل فهو جهد يهدف إلى وضع إبسن داخل السياق الأوروبى الذي ينتمى إليه.

فى الفصل الثانى أسأل ماذا فى مسار trajectory وحياة إبسن العملية مكنه من أن يحدث ثورة فى المسرح الأوروبى. يقدم هذا الفصل - الذى يدور حول السيرة الذاتية - القارىء إلى وضع إبسن الثقافى غير المعتاد بدرجة كبيرة والمهمش بدرجة كبيرة ككاتب أبيض ذكر سوى من ناحية الجنس heterosexual من أمة أوروبية على الأطراف ومتخلفة تقريبًا فى مرحلة ما بعد الاستعمار اختار أن يعيش فى المنفى فى إيطاليا وألمانيا لمدة سبعة وعشرين عامًا. إن بؤرة تركيز الفصل هى على مصادر إبسن الثقافية والتى أقوم بإبرازها عن طريق مقارنة إبسن بأصدقائه وهم الناقد الدانمراكى الراديكالى چورج براندس Georg Brandes والمثالي الألمانى بول هيسه Paul Heyse وهو شخصية لم نستكشف من قبل قدرتها على الإطلاق على الكشف عن نواح مهمة من شخصية إبسن وعمله. وبما أن هيسه كان مثاليًا مؤثرًا فإن هذه المقارنة تساعد أيضًا في التمهيد للبحث على نطاق كامل حول إبسن والمثالية والذى يلى في الفصل الثالث.

إن أى شخص مهتم بإبسن سرعان ما يعرف أنه فى الأصل كان يريد أن يصبح رسامًا وأنه تفاخر بمعرفته وفهمه للفنون المرئية. وكثيرًا ما أشار النقاد إلى خيال إبسن البصرى إلا أن عملاً قليلاً جدًا قد تم فعلاً لبيان نوع الخيال البصرى الذي قد يكون لإبسن. ولم يوضح أحد أيضًا العلاقة بين التصوير painting والمناظر spectacles والمسرح فى التقاليد الجمالية التى تبناها إبسن فى البداية ثم ذهب إلى تغييرها. هذه هى المهام التى تعهدت أن أقوم بها فى الفصل الرابع. إن "عالم إبسن المرئى يبدأ بتجارب إبسن كعضو من أعضاء هيئة التحكيم فى التصوير والنحت sculpture فى المعرض الدولى بڤيينا عام ١٨٧٣

ويستمر بمقارنة ذوق إبسن فى سبعينيات القرن التاسع عشر بذوق حداثى مبكر آخر هو هنرى جيمس Henry James. ثم أناقش بإيجاز النظريات الجمالية (لديدرو Diderot ولسينج Lessing) والتكنولوجيا البصرية والمناظر (البانوراما والديوراما diorama والاتجاهات attitudes ***والتابلوهات الحية tableaux vivants*** من بين أنو اع أخرى) والتى أنتجت الثقافة الأوروبية البصرية التى كان إبسن ينتمى إليها.

والفصل الرابع - مستلهمًا ***تحققات Realizations*** وهى دراسة مارتن ميسل Martin Meisel الرائعة للتصوير والمسرح والقصة في أوروبا فى القرن التاسع عشر - يبين كيف كانت العلاقة بين التصوير والمسرح وثيقة فى زمن إبسن وكيف أن المرء يمكن أن يجد كثيرًا من آثار traces التقليد tradition الأوروبى فى أعماله. يقيّم هذا الفصل عددًا من الصلات الممكنة بين المشاهد scenes والصور images فى مسرحيات إبسن والمصورين من آن - لوى جيروديه Anne - Louis Girodet إلى آرنولد بوكلين ويعرض - وهذا مهم بنفس القدر - أن الفتح الحداثى الكبير الذي قام به إبسن يلقى الضوء على التصوير المعاصر كما يلقى التصوير المعاصر الضوء عليه. وهناك رسم مدهش على الكنفا فى ١٨٨٧ للمصور الاسكتلاندى ويليام كويلر أورتشاردسون William Quiller Orchardson بعنوان ***"السحابة الأولى" The First Cloud*** مهم بصفة خاصة لهذا الجزء من الموضوع. إن للوحة ملامح حداثية ذات مغزى وهى توازى بشكل كبير بعض اهتمامات إبسن فى ذلك الوقت إلا أن أورتشاردسون نفسه يبدو أنه فهمها فى إطار مثالى. هكذا تساعدنى لوحة أورتشاردسون على أن أبين أنه فى أواخر القرن التاسع عشر حتى الفن الذى كان يعتبر نفسه تقليديًا كان قد بدأ

فى تخطى الخطابات الجمالية الموجودة. وينتهى الفصل بدراسة استخدام إبسن للعناصر البصرية فى معالجته الساخرة لمثالية جرجرز ورله Gregers Werle فى مسرحية *البطة البرية*. كان إبسن متصلاً - إلى درجة محدودة جدًا فقط - بالتقاليد البصرية العريضة للقرن التاسع عشر. وهكذا يمدنا "عالم إبسن البصرى" بمنظورات جديدة على مسرحياته.

أصبح محدثا

يسمى الجزء الثانى "الفتح الحديث لإبسن" وهو يتناول انتقال إبسن من المثالية إلى النزعة إلى الحداثة. وأبين - انطلاقا من النتائج التاريخية والجمالية العريضة فى الجزء الأول - أنه منذ البداية لم يحس بالراحة داخل التقليد الجمالى المثالى والذى كان فى النرويج فى خمسينيات القرن التاسع عشر قوميًا بعمق وقد سيطرت عليه الفنون البصرية. وعلى الرغم من أن هذه البيئة الثقافية كانت تبدو معادية لمواهب إبسن الخاصة طوال حياته فى النرويج فقد شارك مشاركة كاملة فى اهتماماتها حتى إنه كتب قصيدة خصيصًا *لتابلوه حى* مستوحى من لوحة قومية رومانسية.

كانت الثقافة النرويجية أيضًا معادية للمسرح بعمق. وأنا أبرز ذلك عن طريق النظر إلى الرواية القصيرة *الصيادة العذراء* ***The Fisher Maiden*** ***(Fiskerjenten)*** تأليف ببونستجرن بيورنسون Bjønstjerne Bjørnson والتى يبدأ فيها بجورنسون (والذى فاز بجائزة نوبل فى ١٩٠٣ حتى إن الكثيرين رأوا أن إبسن كان يجب أن يفوز بها) أن يصالح الدين والقومية والمسرح. إن *الصيادة العذراء* - وهى رائعة أدبية تنتمى إلى الجماليات المثالية - تكشف النقاب عن

عمق الانقسام بين مثالية بجورنسون المشرقة وبين صراعات إبسن الأكثر حدة بكثير مع التقليد الجمالى الذى ساد النرويج فى سنوات إبسن المبكرة.

ويتتبع هذا الفصل ضيق إبسن الدائم بمتطلبات الجماليات المثالية فى مسرحياته المبكرة *ليلة سانت چون وليدى انجر والعيد فى سولهوج وكوميديا الحب* وأيضًا فى القصيدتين "فى معرض الصور" و "على المرتفعات". وألفت الانتباه بصفة خاصة إلى كتابة إبسن الدائمة عن المسرح أو بالأحرى عن الإحساس بالذات حول أمور الجماليات والتى - فى عيون المثاليين - قد دمرت تمامًا تأثير كثير من أعماله الواعدة أكثر من غيرها ولكنها تظهر اليوم كدليل على جوعه الفنى العظيم لشىء جديد. لقد أبدع إبسن عملاً مثاليًا رائعًا واحدًا لاخلاف عليه هو القصيدة الملحمية والغنية بشكل كبير بالصور هى *ترج فيجن* ***Terge Vigen*** والتى كتبها فى ١٨٦١ - ٢ . وقد استطاع إبسن أخيرًا فى المسرحية المنشورة فى الوقت نفسه *كوميديا الحب* أن يحوّل المثالية إلى موضوعه. وبفعله هذا خطا خطوة حاسمة على الطريق نحو النزعة إلى الحداثة. وليس أقل أسباب ذلك أن مسرحية *كوميديا الحب* تخلق امرأة حديثة تمامًا وفاتنة تمامًا فى شخصية سڤانهيلد Svanhild.

لكى يكتب المرء كتابًا عن إبسن عليه أن يقتطف من كتاباته. وأنا استخدم طوال هذا الكتاب أكثر ما استخدم ترجماتى أنا والتى جعلتها حرفية Literal بقدر ما استطعت. لقد رأى القراء والمخرجون الناطقون بالانجليزية أحيانًا أن مسرحيات إبسن النثرية مبتذلة للغاية. إنهم يشعرون، مثل آرثر ميلر Arthur Miller، أن "لغة إبسن - وهى غنائية كما تبدو فى اسكنديناڤيا لا تغنّى عند ترجمتها"[٣] أستطيع أن أفهم رد الفعل هذا لان ترجمات إبسن كثيرًا ما تجعله

يبدو مصابًا بالقدم المفلطحة flat - footed ومملاً. لكن هذا ليس دائمًا خطأ المترجم. لقد علمتنى ترجماتى الشخصية لنصوص إبسن أن أحترم مصاعب مترجم إبسن. ولذلك تضمنت فى كتابى - كملحق - مناقشة مختصرة حول أن من الصعب ترجمة نرويجية إبسن الدقيقة والدرامية إلى إنجليزية دقيقة ودرامية بنفس القدر.

ويركز الفصل السادس على ***الإمبراطور والجاليلى***، المسرحية المزدوجة الواسعة عن حياة وموت چوليان المارق Julian the Apostate الامبراطور الرومانى فى القرن الرابع الذى قتل فى سهول بلاد ما بين النهرين على يدى مسيحى متعصب يسعى بعنف لكى يستشهد. بالنسبة لى كما هو بالنسبة لإبسن نفسه - هذه هى المسرحية المحورية فى إنتاج إبسن، المسرحية التى يشق فيها طريقه فى الكتابة خارجًا من المثالية إلى النزعة إلى الحداثة. وبنفس الطريقة يكون الفصل السادس هو الفصل المحورى لهذا الكتاب لأن هذا هو الفصل الذى أضع فيه للمرة الأولى الملامح الرئيسية النزعة إبسن إلى الحداثة. وعلى الرغم من أن معظم النقاد فشلوا فى أن يروا لماذا أصر إبسن دائمًا على أن ***الأمبراطور والجاليلى*** (hovedverk' principal work) فأنا أعتقد أنه كان محقًا فى أن يفعل ذلك لأن هذه هى المسرحية التى تتحطم فيها الثلاثية المثالية الحق والجمال والخير فى النهاية وتحل محلها نزعة شكية skepticism حديثة تمامًا[٤]. (على الرغم من أن مسرحية ***الإمبراطور والجاليلى*** مسرحية أخاذة إلا أنها تظل أقل مسرحيات إبسن قراءة وتمثيلاً. لذلك فأنا أضم فى الكتاب ملخصًا لها كملحق).

مسرحية ***الإمبراطور والجاليلي*** مستند عن اللحظة التاريخية التى وعى إبسن فيها بالإفلاس التام للمثالية وهو وعى كان قد بدأ فعلاً يدفع طريقه إلى السطح فى مسرحية ***براند*** ***Brand*** ***وبير جينت*** دون أن يصل إلى النضج الذى يصله فى مسرحية ***الإمبراطور والجاليلي***. إن ***الإمبراطور والجاليلي***. - على الرغم من تحدياتها للجماليات المثالية - لا يمكنها أن تهرب من طلب المثالية إضفاء صفة الكمال على المرأة أو شيطنتها: إن التناقض الذى تقدمه المسرحية بين هيلين Helena الشريرة الماجنة وماكرينا Macrnina الطاهرة النقية للأسف لا يصدم أى مثالى. فى هذه المسرحية ينشغل إبسن - مع ذلك - بأكثر أسئلة عصره الثقافية والوجودية existential إلتهابًا وينشغل قبل كل شىء بأسئلة عن الإيمان والشك، عن معنى الحياة بدون إله. لكن مسرحية ***الإمبراطور والجاليلي*** تحتوى أيضًا على أفكار إبسن الأكثر تقدمًا عن المتامسرح والمتاجماليات. هذا هو السبب فى أنى أعتبر هذه المسرحية مركزية بشكل مطلق بالنسبة لانتقال إبسن إلى النزعة إلى الحداثة بالشكل الذى ليست عليه مسرحية ***براند*** ومسرحية ***بير جينت*** كذلك.

إنى أبرز الأبعاد المتاجمالية والمتامسرحية بمقارنة الفصل الأخير من الجزء الأول فى مسرحية إبسن بالفصل الرابع من دراما فيكتور هوجو Victor Hugo الرومانسية التى طرقت أرضًا جديدة والتى كان إبسن يعرفها دون شك وبيان أن صديق إبسن فى ميونيخ المصور إيليف بترسن Eilif Peterssen يفعل شيئًا مشابها تمامًا فى رائعته ***كريستيان الثانى يوقع أمر إعدام توربين أوكس*** ثم استمر لكى أبين أن الجزء الثانى من ***الإمبراطور والجاليلي*** هو معمل مسرحى حقيقى محشو بمشاهد متامسرحية ومتاجمالية.

تظهـر الملامـح الرئيـسـيـة النـزعـة إلى الحـداثـة إذن من قـراءتى لمسـرحـيـة ***الإمبراطور والجاليلى*** لكن ***الامبراطور و الجاليلى*** لا تكمل انتقال إبسن النزعة إلى الحـداثة. لذلك فـفى نهـاية الفـصل السـادس أتحـول بإيجـاز إلى مـسـرحـيـة ***أعمدة المجتمع*** ***Pillars of Society*** لأبين أنهـا تقـدم الملامح المتبقيـة والتى – عندما اجتمعت معًا – أنتجت متتالية الروائع الحداثية التى تبدأ ***بـ بيت الدمية*** وتنتهى بـ ***السيدة من البحر.***

– هناك تحول إلى الواقعية والنثر

– يتم التهكم على المثالية أو أن المثالية يتم إظهارها على أنها مدمرة.

– نزعة الشك موضوع "تيمة" مركزى

– اليومى everyday يعاد تقديمة كبديل ممكن لنزعة الشك.

– يتم احتضان المسرح كشكل فنى ويعترف به

– معاداة العملية المسرحية antitheatricalism مرفوضة.

– انتقاد التمسرح theatricality.

– مسرحة الذات self - theatricalization فى الحياة اليومية موضوع مركزى.

– يتم إظهار الحب على أنه يدمِّر عن طريق التمسرح ونزعة الشك.

– يتم رؤية وضع النساء على أنه المسألة الاجتماعية الرئيسية عند النزعة إلى الحداثة.

–الزواج موضوع مركزى كثيرًا ما يستخدم كتعبير عن الحياة اليومية.

هذه القائمة التى تتضمن خطوطا عامة لا تعبر عن ثراء رؤية إبسن لأحوال الفن الحديث والحياة الحديثة. ومع ذلك، فإن عدد الإشارات إلى المسرح والتمسرح يشهد بعمق اهتمامات إبسن المتاجمالية. كما تعبر القائمة أيضًا عن الموضوعات المميزة لنزعة إبسن: وضع النساء والعلاقة بين المثالية ونزعة الشك واستخدام الزواج ليمثل العادى واليومى و - ليس آخرًا - حالة الحب فى عصر النزعة إلى الشك. هذه إذن هى الاهتمامات التى تأتى في الصدارة فى الجزء الثالث والأخير من هذا الكتاب.

اللغة التى استخدمها فى هذه القائمة - النزعة إلى الشك، اليومي، المسرح والتمسرح تقول شيئًا عن ولاءاتى الثقافية. إن ما يلهم فهمى لإبسن هى أعمال ستانلى كافيل Stanley Cavell العميقة والأصيلة وفى مقدمتها رائعته ***دعوى العقل***. إن الذى ألهم تحليلاتى للمسرح والتمسرح بصفة خاصة كانت أقسامًا من "تفادى الحب "The Avoidance of Love" وهى قراءة كافيل المدهشة لمسرحية ***الملك لير king Lear*** ودراسة مايكل فرايد Michael Fried التاريخية المهمة لجماليات ديدرو فى ***الاستغراق والتمسرح Absorption and Theatricality*** وهو كتاب له هو نفسه علاقات قرب لصيقة مع مقال كافيل عن مسرحية ***الملك لير***. فى هذا الخصوص يكون جزء كبير من هذا الكتاب محاولة لتطوير شيء يمكن للمرء أن يسميه "نقدًا لغويًا عاديًا" أى طريقة للقراءة تنظر إلى كافيل وفنجشتاين Wittgenstein المتأخر فى الزمن لكى تفهم اللغة بدلاً من النظر إلى التقليد الذي جاء بعد سوسير Saussure.

نزعة إبسن إلى الحداثة: المسرح، نزعة الشك، الحب

بافتراض أنه يمكن فهم نزعة إبسن إلى الحداثة كمجموعة من الملامح لا أعنى أن أقول أن كل ملمح مفرد يجب أن يكون موجودًا فى كل عمل لكى يعد هذا العمل حداثيًا. كما لا تحتاج كل الملامح أن يكون لها نفس الوزن فى كل مسرحية. ففى ***البطلة البرية*** مثلاً ليس وضع النساء هو الاهتمام الأكبر (رغم أنه أحد الاهتمامات). وفى ***روزمرهولم*** لا تنجح الشخصيات الرئيسية أبدًا فى أن تجد طريقها للعودة إلى الحياة اليومية. ومن ناحية أخرى، ان اهتمام إبسن بالمثالية وبنزعة الشك والتمسرح المسرحية يظهر على السطح بطريقة ما فى كل مسرحية أناقشها.

فى الجزء الثالث من هذا الكتاب أقرأ أربع مسرحيات بشىء من التفصيل لكى أبرز ثراء وتعقيد complexity نزعة إبسن إلى الحداثة، أن ألفت النظر إلى فهمه العميق للوسيط Medium الذى يعمل فيه ولوضع النساء وصعوبة العلاقات الإنسانية فى الحداثة. هذه المسرحيات هى ***بيت الدمية والبطلة البرية*** و ***روزمرهولم والسيدة من البحر***. وفى الخاتمة الموجزة أتحول إلى ***هيدا جابلر وعندما نستيقظ نحن الموتى*** أساسًا لكى أتتبع المثالية فى أعمال إبسن الأخيرة. ولكى أبين أنه إذا كانت ***هيدا جابلر*** تفتتح مرحلة جديدة فى كتابات إبسن فلأن هذه المسرحية تعرض تغييرًا مهمًا في علاقة إبسن باليومى.

وكنت أود أن أكتب باستفاضة عن كل واحدة من المسرحيات المعاصرة لإبسن لكن هذا قد ينتج كتابًا ضعف حجم هذا الكتاب. فأولاً وقبل كل شىء قررت أن أدرس مسرحيات إبسن وأعمالاً أخرى في ترتيب زمنى بدءًا من الفصل الخامس

مع بعض الأعمال المبكرة وأنتهى فى الخاتمة ببعض التعليقات على ***عندما نستيقظ نحن الموتى***. كان لإبسن - أكثر حتى من معظم الكتاب - إحساس قوى بنمو وتطور فكره. واحتفالاً بعيد ميلاده السبعين فى ١٨٩٨ نشرت أعماله المجمعة باللغة النرويجية - الدانمركية للمرة الأولى. كان إبسن متحمسًا بشكل غير معتاد للمشروع. وقد كتب فى مقدمته لهذه الطبعة أن القراء صغار السن كانوا يعرفون مسرحياته الأحدث عهدًا أكثر كثيرًا من مسرحياته الأقدم:

"لقد سبب ذلك صدعًا فى وعى القارىء بالارتباطات الداخلية بين الأعمال وأنا أعزى إلى هذا الصدع قدرًا ليس صغيرًا من التفسيرات والتأويلات المضللة التى تعرضت لها أعمالى الأحدث عهدًا من جهات كثيرة .

لو أن المرء فقط أدرك وفهم مجموع أعمالى ككل متجانس ومتواصل فسيفهم التأثير المستهدف والمناسب للأجزاء المفردة.

باختصار، لهذا فإن طلبى الودى من قرائى ألا يُنحوا أية مسرحية جانبًا لفترة وألا يسقطوا أى شيء باعتباره صادرًا الآن ولكن يأخذوا الأعمال - يقرأوها ويجربوها - بنفس الترتيب كما أبدعتها".

(١٥ : ٣٨١ - ٢)

إن ما أملى على اختيار المسرحيات للتعليق المفصل الذى يستغرق فصلاً هو - جزئيًا - المنطق التاريخى لموضوعى:

فى ظل الدور المحورى الذي تشغله فى تطور إبسن نحو الحداثة فرضت مسرحية ***الإمبراطور والجاليلى*** نفسها. ويعد اختيارى وضع ***الإمبراطور والجاليلى*** فى منتصف موضوعى كنت فى حاجة إلى أن أبين كيف وصل إلى

هناك. لذلك أعود فى الفصل الخامس إلى أعمال إبسن المبكرة منتهية بمناقشة مسرحية ***كوميديا الحب*** وهى أكثر المسرحيات التى كتبت قبل ***براند*** اتصافًا بالصفة الحداثية الأولى Proto - modernist. وبما أنى اعتبر بيت الدمية أولى مسرحيات إبسن حداثة بالكامل كانت ***بيت الدمية*** نقطة البداية الواضحة للجزء الثالث. وبما أن ***السيدة من البحر*** تجيب على بعض الأسئلة التى تثيرها ***بيت الدمية*** فقد بدت المسرحية لى نهاية دورة من المسرحيات.

ما بين ***بيت الدمية والسيدة من البحر*** كتب إبسن ***الأشباح Ghosts*** وعدو ***الشعب An Enemy of the People*** و***البطة البرية*** و***روزمرهولم***. وأبين فى الفصل الثالث أن مسرحية ***الأشباح*** ربما أثارت التوهج المكثف الأخير للمثالية فى أوروبا. هذا هو أحد أسباب عدم عوتى إليها فى الجزء الثالث. إلا أن السبب الرئيسى هو أنى أريد فى الفصل الثالث أن أبرز بحث إبسن فى الحب. فكلا ***الأشباح*** و ***عدو الشعب*** تحتوى تقريبًا على جميع ملامح حداثة إبسن التى تهمنى فى هذا الكتاب. وبصفة خاصة فهما تخاطبان الجماليات بعمق: ***الأشباح*** فى اتخاذها بوضوح المثالية كموضوع لها واستخدامها البديع للتابلوه المسرحى الأخير و ***عدو الشعب*** فى الفصل الرابع العظيم من الناحية المتامسرحية عند تقديم كلام د ستوكمان. إلا أنهما ليسا معنيتين أساسًا بالحب وهذا هو السبب الذى جعلنى أستبعد هما من الجزء الثالث. وعلى الرغم من أن ***الأشباح*** تدور حول زواج بائس فإن هذا الحب لا يقدم على المسرح . إن أحد الأسئلة الأبدية فى مسرحية ***الأشباح*** هو: هل كانت هيلين ألفنج محقة فى ترك زوجها الفاسد بعد زواج عام بالكاد؟ فى رأيى هذا السؤال يجد تناولاً أكثر ذكاء فى مسرحية ***السيدة من البحر*** عنه فى مسرحية ***الأشباح***.

فى الفصل السابع أبدأ فى تحليل بحث إبسن فى الحب بالنظر إلى المزج الذكى لنقد إبسن للمثالية (متجسدًا فى شخصية تورفالد هلمار) وفهمه الذى لا نظير له لوضع النساء فى الزواج والمجتمع. وأرجع أيضًا نقد إبسن للمثالية إلى استقبال المسرحية في النرويج والدانمرك. إن قضيتى فى هذا الفصل هى أنه يمكن قراءة بيت الدمية كرفض لفهم هيجل Hegel المحافظ لدور النساء فى الزواج والعائلة وأن إبسن يبين لنا فى مشهد رقصة التارانتلا الشهير لماذا يكون المسرح هو الترياق الوحيد للتمسرح. فى قراءتى لمشهد رقصة التارانتلا فى ضوء ملحوظة فتجنشتاين Wittgenstein الشهيرة أن "الجسم الإنسانى هو أفضل صورة للروح الإنسانية" أبين أن هذا المشهد ثورى في فهمه للطرق المختلفة فى النظر إلى جسد امرأة تؤدى. إلا أنه قبل كل شىء فإنى أقرأ بيت الدمية على أنها مسرحية تسأل ماذا يتعين على شخصين حديثين أن يفعلا لبناء علاقة قائمة على الحرية والمساواة والحب. هذا السؤال هو سؤال يعود إليه إبسن فى مسرحيات كثيرة ولكن بشكل أقوى فى مسرحية ***السيدة من البحر***.

فى الفصل الثامن أتحول إلى مسرحية ***البطة البرية*** - وكما يوحى العنوان الفرعى - فإن اهتمامى في هذا الفصل هو الحب واللغة. ليست هناك مسرحية أخرى لإبسن تقدم لنا تقريرًا عن الحب المرفوض بهذا الشكل الذى يحرك مشاعرنا. إن العلاقة بين ***هيدوفيج*** وأبيها تذكرنى بمسرحية ***الملك لير***. مسرحية ***البطة البرية*** هى مسرحية ***الملك لير*** كما يمكن أن تكتب بعد ١٨٧١ . إن القضية الأساسية فى هذا الفصل أن سلوك هيلمار إكدال Hjalmar Ekdal وطبيعة جريجرز ورله Gregers Werle التى تتسم بالشك يقودانهما إلى إستعمال اللغة

بطرق تفتت erode إحساس هيدوفيج بمعنى الكلمات. وبفعلهما ذلك يتسببان فى النهاية فى موتها. وأبين أيضًا أن مسرحية *البطة البرية* منشغلة بعمق بالمسرح والمثالية ونزعة الشك والمألوف وأتعجب لماذا يتم تقديم چينا Gina على أنها عاجزة عن الدفاع عن ابنتها أمام شك جريجرز المدمر.

مسرحية *روزمرهولم* – موضوع الفصل التاسع – هى أكثر مسرحيات إبسن قتامه فى فترة ما قبل ١٨٩٠ . فهنا لا يكاد يوجد أثر للقدرات التعويضية لليومى. فكل المحاولات من أجل حياة عامة وشخصية لها معنى تفشل. إن بحث إبسن المدهش في العلاقة بين ربيكا Rebecca و روزمر يبين أن هذا الثنائى محكوم عليه بالفشل: بما أنهما مغروزان فى وحل نزعة الشك فهما يستطيعان فقط الاحتفال بالنفى الساخر للزواج . إن مصيرهما الموت. ومسرحية *روزمرهولم* هى أيضًا، طبقًا لقراءتى، استكشاف دقيق وداعٍ بالذات للمسرح والتمسرح. فبالنسبة لى، نهاية هذه المسرحية هى أكثر تحليلات إبسن تعقيدًا ومراره للمثالية وليست كما زعم بعض النقاد إحتفالاً مطلق العنان بالبطولة الرومانسية.

إن مسرحية *السيدة من البحر* تكرر تقريبًا كل الموضوعات الموجودة فى مسرحية *روزمرهولم* لكنها تصل إلى نتيجة مختلفة جدًا. فى رأيى، إن تقرير إبسن عن محادثات إليدا Ellida ود. ڤانجل Wangel هو محاولة مدهشة لسؤال ما الذى يتعين فعله لنجاح الزواج الحديث. بهذه الطريقة تنطلق المسرحية لتجيب على السؤال الذى تنتهى به مسرحية بيت الدمية: وهو ما الذى يتعين أن تكون عليه العلاقة لتصبح زواجًا. إلا أننا – لكى نتتبع تحليل إبسن لهذا السؤال –

نحتاج أن نلاحظ أنه يمكن قراءة المسرحية كرفض إبسن للحكايات الرومانسية عن تضحية الانثى وبالتحديد ***الهولاندى الطائر The Flying Dutchman*** لريتشارد ڤاجنر Richard Wagner و"حورية الماء الصغيرة"، لهانز كريستيان آندرسن Hans Christian Andersen. هذه المسرحية التى لقيت تقديرًا أقل كثيرًا مما تستحقة تجدل معًا قصة تحقيق إليدا للحرية وبحثًا أخاذًا عن الفن والمسرح والموسيقى ويكون السؤال الرئيسى فيها هو كيف يعبر التصوير والنحت والمسرح عن ما سماه بعض النقاد "العقل الداخلى" The inner Mind وفى النهاية أبين أن مسرحية ***السيدة من البحر*** هى تحليل مدهش للانحراف Perversion إلى جانب تأكيد الحرية والاختيار.

وفى قراءتى لمسرحيات إبسن الحداثية فإن تلك المسرحيات تخبرنا أن موت المثالية أطلق العنان لنزعة الشك الحديثة وأن نزعة الشك تجعلنا نشك فى قدرة الكلمات. وبالنسبة لإبسن فالحب لا ينفصل عن الإيمان باللغة والتعبير الإنسانيين وعن محاولاتنا الكشف عن أنفسنا للآخرين، رغبتنا فى أن يعرفوننا ويفهموننا وعن رغبتنا فى أن نعرفهم ونفهمهم. الشك فى اللغة - كما ينتهى إلى فعله يوهان روزمر Johannes Rrosmer - هو أن ننفى أنفسنا من المجتمع الإنسانى ومن الحب. فى مسرح إبسن البديل الوحيد للحب هو الوحدة التى لا تحتمل والتى إما تدمرنا أو تقودنا إلى الجنون وإلى الإفراط الميلودرامى فى محاولة يائسة لنجعل وجودنا مسموعًا وأن يعترف به الآخرون.

إن مسرحيات إبسن المعاصرة تهتم بالواجب الصعب فى إيجاد طريقة لتكريم أحلام الحرية والقدرة الخلاقة للرومانسية الثورية وفى الوقت نفسه نفى

الجماليات المثالية. ففى أكثر حالاته تفاؤلاً يرى إبسن أن أحسن فرصة لنا للتعبير عن الحرية والحب تأتى فى العلاقات الإنسانية العادية. وفى أكثر حالاته تشاؤمًا يبين أنه – على وجه الدقة – يمكن لهذه العلاقات نفسها بسهولة أن تصبح مصدر غياب المعنى بشكل مؤسف. إلا أنه فى جميع الأوقات يرى إبسن أن كلاً من التوق إلى المطلق (الرومانسى) والتراجع الذى يتسم بخيبة الأمل والشك عن هذا التوق مدمر من الناحية الوجودية. إن مسرحية روزمرهولم بصفة خاصة هى بحث متمكن فى الطريقة التى يتم بها إحباط التوق الرومانسى إلى التعبير الكامل والحر بواسطة الإيمان الرومانسى بنفس الدرجة بالتواصل الكامل (بدون كلمات) بين الأرواح. وتوضح المسرحية بشكل قاطع أن الأفكار المثالية عن الحب والجمال والجنس سوف تدمر العلاقات الإنسانية، ستسجننا فى عزلة من الشك وستجعلنا في النهاية لا ثقون فقط للموت.

فى هذا الكتاب يظهر مسرح إبسن فى النهاية كاستكشاف لظروف الحب فى عالم تأتى فيه أكثر التعبيرات صدقًا عن المشاعر الإنسانية كتمسرح متزايد كيف يحب بعضنا بعضًا في عالم لم نعد نثق فيه بقدرة اللغة على نقل معانينا حيث يؤدى البحث عن الحقيقة المطلقة والإيمان المطلق فقط إلى اليأس المطلق؟ هذا هو السؤال الجوهرى بشكل أكبر عند إبسن الناضج، السؤال الذى ترجع إليه دومًا مسرحياته الكبرى. إنه سؤال يتردد صداه بشكل أكثر قوة اليوم منه فى زمن إبسن. هذا هو السبب فى أن بحث إبسن فى النساء والرجال والزواج ضرورى لفهمنا للحداثة والسبب فى أنه لا يزال يعنينا بشكل مكثف.

الجزء الأول

مكان إبسن فى التاريخ

١

إبسن وايديولوجيا النزعة إلى الحداثة

إبسن هو أهم كاتب مسرحى كتب بعد شكسبير. إنه مؤسس المسرح الحديث ومسرحياته من روائع المسرح العالمى وهى تمثل فى كل قارة وتدرس فى قاعات الدرس فى كل مكان. فى أية سنة بعينها هناك مئات العروض لمسرحيات إبسن فى العالم.(١) وهناك إعداد تم فى ١٩٩٨ فى بنجلاديش لمسرحية ***الأشباح*** أخرجه كمال الدين نيلو Kamaluddin Nilu جذب الجماهير المحتشدة إلى ميادين القرى فى جميع أنحاء البلاد. وفى نفس السنة ملأ عرض عبرى لمسرحية ***السيدة من البحر*** مسرحًا على مرمى حجر من جبل المعبد Temple Mount فى القدس. وفى ١٩٩٩ قدم ***ميتسويا*** مورى Mitsuya Mori طبعة يابانية من مسرحية ***عدو الشعب*** على طريقة مسرح الكابوكى Kabuki بينما قدم الاحتفال بإبسن سنة ٢٠٠٢ فى أوسلو عرضًا لنفس المسرحية من فولتا العليا Upper Volta.(٢)

ولا زال نجوم السينما والمسرح يرون أن الأدوار الكبرى فى مسرحيات إبسن هى تحديات وانجازات ضخمة. فى ١٩٩٨ أدهش ايان مالكلن Ian Mckellen الجماهير فى لندن ولوس أنجيليس فى دور دكتور ستوكمان. وفى السنة التالية لعبت آنيت بنينج Annette Bening دور هيدا جابلر أمام جمهور حاشد فى لوس انجيليس. وقد تدفق سكان نيويورك لكى يروا جانيت ماكتير Janet Mcteer فى مسرحية ***بيت الدمية*** فى ١٩٩٧ وكيت بيرتون Kate Burton فى مسرحية ***هيدا جابلر*** فى ٢٠٠١ . وفى لندن فى صيف ٢٠٠٣ كان يمكن لمحب إبسن المخلص أن

يرى رالف فينس Ralph Fiennes فى مسرحية ***براند*** وناتاشا ريتشاردسون Natasha Richardson فى مسرحية ***السيدة من البحر*** وباتريك ستيوارت Patrick Stewart فى مسرحية ***سيد البنائين*** فى أسبوع واحد.

إلا أن إبسن فى الوقت نفسه مستبعد بانتظام وخاصة من جانب الأكاديميين. فى ١٩٩٠ لاحظ أحد الباحثين أن إبسن أصبح "واحدًا من أكثر الكتاب العظام قلة فى عدد قرائه"[٣]. وهناك دراسات مستفيضة قليلة جدًا عن أعماله لا تتناسب معة بصفته كاتبًا كبيرًا بهذا الحجم. والأمر الخطير هو أنه ليست هناك دراسات على الإطلاق لنجوم النقد الأدبى حاليًا.[٤] وخارج النرويج لم يكتب منظر أدبى كبير كتابة مطولة عن إبسن منذ كتب ريموند ويليامز Raymond Williams فى ١٩٦٩ . إن عالم الاجتماع الثقافى الراحل بيير بورديه pierre Bourdieu كان يمكنه بالتأكيد أن يقول إن هذه هى علامات تشير إلى أن إبسن اليوم فى الدوائر الأكاديمية التى تتحدث الانجليزية لا يضفى على النقاد الذين يدرسونه قدرًا كبيرًا من التميز[٥].

بدأ المثقفون فى اعتبار مسرحيات إبسن غير مشوقة وقديمة الطراز ومملة بشكل تزايد بعد الحرب العالمية الثانية. وقد سجل الناقد الألمانى الكبير تيودور أدورنو Theodor Adorno هذا التغير من قبل فى ١٩٤٥ : "بمجرد أن يذكر اسم كإبسن يدان هو وموضوعاته على أنهم من طراز قديم وعفى عليهم الزمن"[٦]. ظهر كتاب ***المحاكاة Mimesis*** وهو دراسة إريخ أورباخ Erich Auerbach العظيمة عن تمثيل الواقع فى الأدب الأوروبى فى ١٩٤٦ . وهى تدعم فهم أدورنو لأن أورباخ يعطى لـ "طبيعية" naturalism إبسن اعترافًا قصيرًا. فبعد أن ساعد فى

تجديد المسرح فى نهاية القرن التاسع عشر أصبح إبسن بعد ١٩١٤ غير لازم بشكل متزايد كما يزعم أورياخ. والنتيجة هى "أننا نستطيع الآن أن نرى بشكل أفضل كيف أن فنه كثيرًا ما يكون محسوبًا calculated ومفتعلاً. إن حظه العاثر - رغم أن ذلك قد يكون راجعًا إليه بدرجة صغيرة - إن البورجوازية قد تغيرت منذ ذلك الوقت حتى أصبحت لا يمكن التعرف عليها.[٧] وقد ساد نفس الشعور على الجانب الآخر من الأطلنطى. فى ١٩٤٧ أحس بروكس أتكينسوف Brooks Atkinson الناقد المسرحى بجريدة The New york Times أن نهاية مسرحية ***چون جابريل بوركمان*** تطلق قليلاً من العواطف المنتفخة التى تشع منها الآن رائحة الميلودراما الضحلة "وكتب عن كلام بوركمان الطنان قديم الطراز "فى مواجهة الموت. وفى ١٩٥٠ لاحظ إريك بنتلى Eric Bentley "اليوم يثير ذكر اسم النرويجى فى دوائر كثيرة شعورًا معينًا بالملل"[٨].

فى ١٩٥٢ أعزى ريموند ويليامز فى كتاب ***الدراما من إبسن إلى اليوت*** إلى إبسن فضل تشكيل المسرح الطبيعى من الدراما الرومانسية. فبالنسبة لويليامز كان كلا الجنسين الفنيين أساسًا متواضعى الجودة. "كان إبسن فنانًا عظيمًا". وانتهى ويليامز إلى أنه كان "يعمل فى تقليد معاد للفن بشكل حاد"[٩]. "فى ١٩٦٩ فى ***كتاب الدراما من إبسن إلى بريخت*** والذى يظهر فيه ويليامز كماركسى أكثر منه ناقدًا جديدًا (الانتقال من إليوت إلى بريخت يحكى الحكاية كلها) كانت النتيجة التى وصل إليها مختلفة ولكنها على أية حال ضارة بمزاعم إبسن عن اللزوم والجاذبية" relevance and appeal: و"كتجربة كلية لا تزال (أعماله) قوية جدًا. إنها لا تزال الفعل الحاسم فى حركة التراجيديا الحرة التى كانت هى

التجربة المركزية للحضارة الغربية الحديثة. إنها تنتمى الآن إلى التاريخ لكن الأفعال لا تزال صالحة رغم أنها لم تعد تطلق الخيال".[١٠] بعبارة أخرى، بينما ظلت مسرحيات إبسن تجسيدات قوية للحظة معينة فى التاريخ إلا أنها بحلول عام ١٩٦٩ لم تعد فنًا حيًا بل أصبحت تحفًا تاريخية ميتة.

وقد سجل الفنانون والكتاب أيضًا التغير فى المناخ. فى مقالة عن إبسن كتبت فى ١٩٥٦ اعتبرت مارى مكارثى Mary Mc Carthy التى كانت تكتب عن المسرح فى نيويورك لعقدين من الزمن أن إبسن قد بولغ فى تقديره: "إن أعماله إذا نظرنا إليها ككل تبدو متكررة وغير ناضجة فى الوقت نفسه. لقد أبدع مرتين ما يقترب من الروائع فى ***هيدا جابلر والبطة البرية***. وتبدو بقية أعماله كسلسلة من البدايات الخاطئة والانتكاسات فى محادثات داخلية تظل تنزلق إلى أحلام اليقظة"[١١] بالنسبة لمكارثى لم يكن خطأ إبسن الأكبر هو الطبيعية أو الواقعية عنده لكن رمزيته المبالغ فيها والتناول العاطفى الأجوف: (فى المسرحيات المتأخرة) يحل نوع من الرمزية السخيفة محل الحقيقة الخاصة specific فى ميكانيزم الحبكة - خيول بيضاء - أبراج الكنائس، (جبابرة الكهوف)، بحار، حورية البحر والبحر وخاتم." [١٢] وترى مكارثى أن كل هذا يبلغ نوعًا من "فن" الاستوديو المفعم بالعاطفة المبالغ فيها" والشائع بين كتاب أواخر القرن التاسع عشر الذين يسمحون لأنفسهم أن "يحركوا عواطفهم كعامل خشبة المسرح الذى يخلق عاصفة ثلجية من ماكينة تحتوى على قطع من الورق. هذا التأثير الذى يوحى بسقوط ثلج مزيف فى مشهد درامى نراه بشكل ملحوظ عند إبسن أكثر مما نراه عند معاصرية".[١٣] إبسن متهم هنا بأنه يتمسرح وهذا يعنى عند مكارثى أنه زائف زاعق النبرة وغير صادق.

فى المسرح كانت خمسينيات القرن العشرين هى عقد بريخت وبيكيت ويونسكو Ionesco والشبان الغاضبين. إنه عقد كان أهل المسرح فيه على وجه العموم سعداء لاستبعاد إبسن (كان كينيث تينان Kenneth Tynan استثناء عظيمًا).[١٤] إن مايكل بيلينجتون Michael Billington الناقد المسرحى المتميز لصحيفة الجارديان Guardian البريطانية يعبر عن هذا الاتجاه بالضبط عندما كتب عن "فكرة كاريكاتيرية عن مسرحيات (إبسن) يلخصها تيرون جوثرى Tyrone Guthrie بدقة بالغة فى كتاب ***حياة فى المسرح*** ***A life in the Theatre*** (١٩٥٩): "إن التفكير الراقى يتم فى عالم مفارش الموائد من قماش الصرج القرمزى الداكن مع كرات من قماش الشنيل Chenille Bobbles وأرائك من شعر الخيل الأسود وحمالات الأرفف Wall brackets ونساء مثقفات ضخام الجسد ترتدين معاطف واقية من المطر وأحذية من المطاط؟[١٥] الطبيعية والواقعية والدراما الرومانتيكية والمسرح الميلودرامى المبالغ فيه: أصبحت هذه فى خمسينيات القرن العشرين مصطلحات جمالية سلبية negative وكانت كلها تنطبق على إبسن. فى رأيى، إننا نرى هنا تأثير ما أسماه فريدريك چيمسون "إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة"، مجموعة من المعتقدات الجمالية أصبحت سائدة بعد الحرب العالمية الثانية بوقت قصير[١٦]. إذا قدر لإبسن أن يصبح حيًا ومتحديًا مرة ثانية فنحن نحتاج أن نحرر أنفسنا من تأثير هذه الجماليات. إن بيلنجتون – الذى كتب فى ٢٠٠٣ – متفائل: "اليوم حررتنا مجموعة كاملة من المخرجين من استبداد الأثاث furniture وبينت لنا أن إبسن يمكن أن يكون مقصدًا وساخرًا وذكيًا ومثيرًا للجنس. Sexy. والذى يدهشنى دائمًا فى إبسن أيضًا هو حداثته الهائلة"[١٧]. إنه على صواب فإبسن أكثر حداثة من أى كاتب

آخر على الاطلاق. لكى نرى إبسن على حقيقتة أى ككاتب طازج fresh راديكالى حديث فنحن فى حاجة إلى أن نبدأ بفحص الايديولوجيا التى تجعله يبدو ميتًا ومضجرًا.

الشكلية

وأيديولوجيا النزعة إلى الحداثة

فى كتاب **حداثة مفردة** ***A Singular Modernity*** يعرف فريديرك چيمسون ايديولوجيا النزعة إلى الحداثة بأنها مجموعة من المعايير الجمالية التى نشأت كاستجابة للممارسة الفنية لجيل الحرب الباردة من الفنانين والكتاب. تغطى إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة - بصفتها مفهومًا جامعًا عريضًا - بعض المعتقدات الجمالية والنظرية البارزة التى تشترك فيها النزعة إلى الحداثة وما بعد الحداثة وأنواع متعددة من الاتجاهات الطليعية فى الفن والأدب والنظرية.

بصفة عامة تنتج إيديولوچيا النزعة إلى الحداثة مداخل شكلية للأعمال الجمالية. إنى أعنى القانون الجمالى وطريقة قراءة النصوص التى أنتجتها المدارس والنقاد مثل النقاد الجدد الأمريكيين American New Critics موريس بلانشوت Maurice Blanchot وتيودور أدورنو و بول ده مان Paul de Man والتفكيكية. إن الشكليين يحبون التعقيد الذى يتضمن الرجوع للنفس والتجريب experimentation اللغوى والنصية المفككة لذاتها Self - deconstructing textuality والنصوص التى تناضل على حدود مالا يمكن قوله unsayable. طبقًا لچيمسون إن لإيديولوجيا النزعة إلى الحداثة ثلاث عقائد تأسيسية. الأولى

والأهم هى الاستقلال الذاتى الجمالى. autonomy of the aesthetic. وتدعمها عقيدتان أخريان هما نزع الصفة الشخصية depersonalization وجعل اللغة ذات استقلال. إن إيديولوجى - النزعة إلى الحداثة يهتمون أساسًا بتبرير استقلالية الفن من الناحية الفلسفية والوجودية والمادية. كتب جيمسون أن هذه المجهودات تخدم فى النهاية دائمًا "هدفًا أكثر جوهرية هو بالتحديد أن تمد الجماليات بقيمة ترانسندنتالية transcendental غير قابلة للمقارنة (وفى الحقيقة لا تحتاج أن تكملها أوصاف بنية structure أنواع أخرى من التجارب اجتماعية كانت أو نفسية وهى تقف بقوتها الذاتية ولا تحتاج إلى تبرير خارجى) .(SM, I62)

إلا أن "استقلالية الجمالى" يمكن تفسيرها بطريقتين مختلفتين تمامًا (هذا هو رأيى لا رأى جيمسون). إنها يمكن أن تعنى أن الفن يجب أن يكون حرًا من الضغوط الاجتماعية والسياسية والدينية أو أن الفن يجب أساسًا أن يتخذ من الفن - وليس انعكاس reflection أو "تمثيل" الواقع - موضوعًا له. فى الوقت الذى لا يتسم فيه التفسير الأول بالضرورة بفوبيا الثقافة فالثانى يتسم. ولأن التفسير الثانى يضم بالضرورة التفسير الأول فإن أيديولوجيي النزعة إلى الحداثة كثيرًا ما يعتقدون أن صيغتهم المفضلة المعادية للثقافة والمنعكسة على ذاتها self - reflective هى الصيغة المتاحة الوحيدة. إن "الحداثيين الكبار" فى عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين - وقد ورثوا الرغبة الرومانسية (والمثالية) فى المطلق قد حولوا الفن إلى مرادف دنيوى للدين. بينما كان چان بول سارتر Jean - Paul Sartre الشاب يكافح لكى يكتب ***الغثيان*** ***Nausea*** كان يعتقد بحرارة

أنه يمكن أن يتم "انقاذه" بواسطة الأدب. إن "الحداثيين المتأخرين" (الذين بدأوا يكتبون بعد ١٩٤٥) اختاروا الحل المعارض من الناحية الديالكتيكية بنفس حماس المؤيدين للحكم المطلق. وكانت النتيجة عبادة cult السلبية والغياب والعدم nothingness والتى - رغم ذلك - يمكن الوصول إليها فقط عن طريق الممارسات الفنية. إننا نجد هنا فكرة متسلطة بالفشل الجوهرى للغة واحتقارًا قويًا للواقعية يفهم ببساطة على أنه نتيجة ثقة الكاتب الساذجة بقدرة اللغة على تمثيل الواقع. إن عقيدة الاستقلال مصابة بفوبيا الثقافة لأنه مهما كان إيديولوجيو النزعة إلى الحداثة المتنوعون مختلفين فى مسائل أخرى إلا أنهم متفقون كما يقول چيمسون فى أن "مفهوم الثقافة هو العدو الحقيقى للفن بهذا الشكل وأن المرء إذا فتح الباب لـ "الثقافة" فإن كل شىء ملعون تحت اسم الدراسات الثقافية سيتدفق داخلاً تاركًا الفن النقى والأدب النقى ملطخين بشكل لا أمل فى انقاذه" (SM, 177).

إن عقيدة *إلغاء الصفة الشخصية* تتخذ مدى من الأشكال. إن الموضوعات النمطية Typical themes هى اللاشخصية impersonality والموضوعية منذ وإلغاء مركزية الذاتية Subjectivity أو تفريغها. إن الاصرار على ذاتيًا يدعم التابوه على التمثيل representation وكراهية الواقعية وتفضيل اللغة المنشغلة بما لا يمكن أن يقال وما لا يمكن أن يمثّل واستحالة المعنى والسلبية المطلقة وهكذا. إن چيمسون يكتب عن الابراز foregrounding الجمالى للغة فيما وراء الوعى البورجوازى، لغة لها كثافة شىء موجود، لغة لا ترغب فى أن تعنى لكن ترغب فى أن تصر على العيش على حدود المعنى نفسها أو فيما وراءها (SM, 72). إن من

السهل أن نرى أن عقيدتى إلغاء الصفة الشخصية واستقلال اللغة تخدمان المشروع الأكبر وهو: تدعيم فكرة أن الفن له استقلاله الذاتى فيما يتعلق بأى شىء آخر وبخاصة الثقافة. وكل هذه القيم تنتج ولعًا قويًا بالشعر واللغة الشعرية ورفضًا صريحًا للواقعية التى تتحول إلى الآخر المنفى والمحتقر negated and abjected other بالنسبة إلى النزعة إلى الحداثة.

وكما يوضح چيمسون، كانت إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة فى الأصل استجابة لممارسات حداثية متأخرة انعكست قيمها الجمالية بسرعة على كبار الحداثيين، ثم - ومن هناك - استمرت أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة لتبتلع التقليد الأدبى بكامله. وهكذا نجحت أيديولوجيات النزعة إلى الحداثة فى تطوير "قانون فنى أو جمالى صرف" - هكذا كتب جيمسون" (والذى) عند الفحص الأدق يتكشف على أنه أكثر قليلاً من النزعة إلى الحداثة نفسها". (SM, 179). وسأبين أن هذه العملية تقود بالضرورة إلى وضع قانونى يأخذ بموجبه المسرح بصفة عامة وإبسن بصفة خاصة مكانة منخفضة إن أخذا مكانة على الاطلاق. لكننا نحتاج أولاً أن ننظر فى الاستجابة الثقافية لايديولوجيا النزعة إلى الحداثة عن قرب أكثر قليلاً.

فشل المثقفين فى التعامل مع الجمالي

عاجلاً أو آجلاً قد يسأل شخص ما هل فات الوقت نوعًا ما لكى نحارب أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة: ألم تنتهى أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة؟ على أية حال لقد واجهت الشكلية معارضة من تيارات متنوعة سأسميها اسمًا أوسع

"النزعة إلى الثقافة" culturalism وأعنى بالنزعة إلى الثقافة كل المداخل المتنوعة للأدب وللأشياء الثقافية الأخرى التى ترفض استقلالية الفن فى تشكيله الحداثى وتركز على النواحى الثقافية والتاريخية والاجتماعية والسياسية من الظواهر الجمالية مثل الماركسية والنسوية والتاريخية الجديدة والدراسات الثقافية والبعد استعمارية وتلك الخاصة بالشواذ فى تطورها عبر الخمسة وعشرين سنة الأخيرة. فكل هذه التيارات تشترك فى الإصرار على الوضع الثقافى لكل اشكال التعبير الإنسانى. هو الأمر الغريب تمامًا بالنسبة لتبجيل الشكليين للفن على أنه مقدس وترانسندنتالى أو على أنه أرقى أشكال السلبية.

صحيح أن أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة وجدت نفسها فى مواجهة هجوم شرس من دعاة النزعة إلى الثقافة لعشرات السنين. واستمرت مراجعة المعايير بصفة خاصة لمدة تزيد عن ثلاثين سنة وأحدثت تغييرات جوهرية فى ما يقرأه الطلاب فى الكليات والجامعات. فنحن نقرأ الآن لمزيد من النساء وكتاب ما بعد الاستعمار والكُتّاب غير البيض بل وربما حتى لمزيد من كتّاب الطبقة العاملة أكثر مما كنا نفعل فى السابق. ولأن أسباب توسيع نطاق المعايير كانت فى معظمها سياسية وتاريخية إلا أن النزعة إلى الثقافة فشلت فى أن تتحدى الأفكار الجمالية لأيديولوجيا النزعة إلى الحداثة.(١٨)

ولخيبة أملى الكبيرة، (لأن تعاطفى فى النهاية هو مع النزعة إلى الثقافة) عندما يقرأ المثقفون فإنهم كثيرًا ما يترجمون فقط المفاهيم الشكلية إلى مقولات مسيسة politicized categories. إن النقاد الثقافيين للفيلم والمسرح والأدب لا تزال تسيطر عليهم الموضوعات الحداثية وما بعد الحداثية مثل الانعكاسية

rerflexivity والسلبية negativity والغياب absence وعدم استقرار الحدود وانهيار اللغة. والفرق هو أن الأبنية النظرية theoretical constructs مثل مالا يقال يعاد تسميتها بالنسوية والمحتقر abject والمهمش marginal أو المنحرف subversive والتفكيك الذاتى للنص يقرأ على أنه هدم ثورى لمعايير مستقرة. وعندما يصل الأمر إلى الاستراتيجيات الجمالية فان الشكلية والنزعة الثقافية ليسا بهذا الاختلاف الذى يظهران عليه. فى الحقيقة، إنهما ليسا مختلفين على الإطلاق. لأى مدى سيسير الشكليون وأصحاب النزعة الثقافية فى اتباع نفس الشقوق fissures والانقطاعات breaks وحدود الدلالة boundaries of signification أو أن يفقدوا أنفسهم فى تأمل ما وراء اللغة؟

إذن فتحت أشكال قراءة دعاة النزعة الثقافية المعاصرين يظل النموذج الشكلى سليمًا وهذا يشرح لماذا لم يفد جيل كامل من مراجعة المعايير إبسن وكيف أنه لم يجلب وضعًا جماليًا متميزًا لكتاب القرن العشرين الذين فشلوا فى أن يرتفعوا إلى المقاييس الجمالية لايديولوجيا النزعة إلى الحداثة. الأمثلة الواضحة هى روزاموند لهمان Rosamund lehmann وسيمون ده بيفوار simone de Beauvoir وجان بول سارتر وايريس موردوخ Iris Murdoch أو - بطريقة مختلفة تمامًا - أنتونى بويل Anthony Powell. فإذا نظرنا إلى الخلف إلى القرن التاسع عشر فإن النزعة الثقافية أفادت فى القليل مدام ده ستيل Madame de Staël وجورج صاند George Sand أو - طبعًا - هنريك إبسن. فإذا كانت إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة قد تهدمت بالكامل بواسطة النزعة الثقافية كان من المؤكد أن مثل هؤلاء الكتاب سيتم إحضارهم من مرقدهم البارد.

إن أصحاب النزعة الثقافية لا يؤيدون عن عمد الأفكار الجمالية لايديولوجيا النزعة إلى الحداثة. بدلاً من ذلك هم يتركونها وشأنها دون أن يسائلوها أو يتحدوها. ويمكن أن نجد مثالاً لاستراتيجية عدم التعامل معها فى الجريدة المبهرة والمجّددة ***النزعة إلى الحداثة/ الحداثة*** *Modernism/Modernity* . فهذه الجريدة التى أنشئت فى ١٩٩٤ تشجع العمل الذى يجمع بين الأنظمة ويفضّل التاريخ وعلم الاجتماع والدراسات الثقافية وينشر المقالات التى تتناول مسائل النزعة إلى الحداثة والعرق والجنس والنوع والامبراطورية والاستعمار. وتسود مجلة ***النزعة إلى الحداثة/ الحداثة*** مقالات عن ***ظروف*** الفن الحداثى الاجتماعية والتاريخية والثقافية والسياسية. ولا يمكن أن يتهمها أحد بتأييد استقلالية الفن عن قصد أو بأنها مصابة بفوبيا الثقافة. إلا أنها فى الوقت نفسه تقبل فى صمت التعريف السائد لما هى النزعة إلى الحداثة. وفى مسألة من يكون الحداثى فإنها إما تتبع خط الشكليين أو تهجر – فى صمت – كل المعايير الجمالية للنزعة إلى الحداثة لكى تسمح بدخول أى كاتب فى فترة أوج النزعة إلى الحداثة[١٩] . وفى رأيى، إن تحدى الجريدة الشجاع لأيديولوجيا النزعة إلى الحداثة يمكن أن يكون ناجحًا نجاحًا جزئيًا طالما فشلت فى التعامل مع طالما الجمالى نفسه. ومن المهم أننى لم ألاحظ أى انبعاثة اهتمام بإبسن على صفحات هذه الجريدة التى هى مجدِّدة فى المسائل الأخرى.

ولكى نكمل الانقطاع عن أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة يجب علينا أن نصر على أهمية الثقافة. لكن هذا لا يكفى إذ أننا فى حاجة إلى مواجهة أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة على أرضها: بالتحديد فى الجماليات. إننا فى حاجة إلى أن نجعل الجماليات تاريخية، أن نجد طرقًا للقراءة تتوافق مع الالتزام بالفهم

الثقافى والتاريخى للأعمال الفنية وتتعامل فى نفس الوقت تعاملاً كاملاً مع المسائل الجمالية.

احتقار الواقعية

تنتج أيديولجيا النزعة إلى الحداثة تعارضًا بين الواقعية والنزعة إلى الحداثة فى فهمها الاثنين على أنهما جوانب شكلية للنصوص وكاسمين لفترتين أدبيتين وفنيتين واضحتين. إن هذا التعارض معيب بشكل جوهرى. فأولاً وقبل كل شىء كثيرًا ما تستخدم كلمة واقعية بالمعنى الهابط، أن تشير إلى الايمان الساذج للكاتب بالمرجع reference أو بعبارة أخرى، بقدرة اللغة على أن تعكس الواقع. والفكرة هى أن الكاتب الواقعي ليس معقدًا لدرجة أنه يدرك أن الكلمات لن "تصطاد" الواقع أبدًا، إنه ستكون هناك دائمًا فجوة بين اللغة والعالم لن يسدها أى قدر من الوصف الواقعى الجاد. وهذا فقط يوضح أن الهجوم الحداثى على الواقعية تحركه الحاجة إلى الدفاع عن نزعة الشك الفلسفية التى تستند إليها إيديولوجية النزعة إلى الحداثة. إن صاحب نزعة الشك يسأل إذا لم يكن هناك ضمان لأن تكون اللغة متصلة بالعالم بشكل يعتمد عليه كيف إذن نثق فى أى شىء يتم التعبير عنه بالكلمات؟

إن الأمر يبدو كما لو أن ايديولوجى النزعة إلى الحداثة يخشون أن تهدد الواقعية - فى ثقتها بقدرة اللغة على أن تعنى ***شيئًا ما*** - مشروعهم الخاص بشكل أساسى. لكن الواقعية الأدبية ليس فى داخلها التزام بأى وضع فلسفى معين. هناك أنواع كثيرة من الواقعية والإيهام الواقعى يمكن أن تتعايش مع أعمق

نزعة إلى الشك فيما يتعلق بقدرة الكلمات على إعطاء معنى. فى الحقيقة، إن مثل هذا التعايش هو سمة مميزة لكثير من النصوص الواقعية فى القرن العشرين أو النصوص الممثلة للقرن وهو ملمح مهم فى أعمال تختلف عن بعضها البعض مثل ***الغثيان*** لسارتر و***المذكرة الذهبية*** ***The Golden Notebook*** لدوريس ليسينج Doris Lessing.

من المستحيل أن نطرد كل أشكال الإشارة من اللغة. كتب جيمسون أنه ليس هناك عمل حداثى ليس فيه على الأقل "جوهر واقعى... تتخذه التشوهات deformations الدلالية الحداثية المختلفة pretext ومادتها الخام وبدونه يتعذر وجود "غموضها" obscurity "واستعصائها على الفهم" incomprehensibility. هذا هو... السبب النهائى فى أن العمل الفنى وعالم الفن نفسه لا يمكن أن يكونا مستقلين فى حقيقة الأمر" (Sm/120). إن ***عوليس*** لجويس ليست بالتأكيد أقل واقعية من ***La Cousine Bette*** لبلزاك. الواقعية، باختصار ليست سلف predecessor النزعة إلى الحداثة ولا نقيضها السلبى.

عندما يكتب أصحاب النزعة إلى الثقافة عن الواقعية فهم عادة ما يسيسون Politicize النقد الشكلى. فالواقعية بالنسبة لهم ليست مجرد مثال للسذاجة الفنية والفلسفية. إنها محافظة سياسيًا. هناك مثال فى الثقافة المسرحية المعاصرة:

> **"مع الادراك البريختى المؤخر hindsight نعرف أن الواقعية، أكثر من غيرها من أشكال التمثيل المسرحى، تلقى بالغموض على عملية الدلالة المسرحية. ولأنها تجعل العلاقة بين الشخصية character والممثل actor وتلك بين**

المحدد والعالم طبيعية فان الواقعية تعمل بالتناغم مع الايديولوجية. ولأنها تعتمد على - وتصر على استقرار الاشارة reference عالم موضوعى هو مصدر المعرفة وضامنها فإن الواقعية تدعم فى السر ترتيبات هذا العالم (حتى وان كانت تجادلها)[٢٠].

هذه القطعة هى مثال جيد لمزيج واسع الانتشار من الشكلية والنزعة إلى الثقافة والتى يسيطر عليها "سياسة الشكل" politics of form. (الافتراض الفلسفى الذى تستند إليه مثل هذه الآراء تدين على الأقل إلى رولان بارت Roland Barthes وما بعد البنيوية الفرنسية بالقدر الذى تدين به إلى بريخت.)

إن الفلاسفة الواقعين فى قبضة هذه الأيديولوجيا - مفترضين أن شكلاً أدبيا معينًا هو الواقعية بالتحديد رجعى فى طبيعته الداخلية - لايهزهم الدليل على التأثيرات السياسية الفعلية للعمل الفنى. وعلى الرغم من أن الناقدة التى اقتطفت منها توا تعترف بأن النساء الثائرات الفيكتوريات أعجبن بربيبكا وست وهيدا جابلر وتوحدوا معهما فى نفس الوقت كرمزين للحرية والثورة فإنها تظل عنيدة فى رفضها أن تسلم بأن إبسن أو معجبيه المعاصرين قد يكونون راديكاليين من الناحية السياسية: "إذا بدت النصوص المبكرة من الواقعية أنها تصنف متفرجيها من ناحية النوع فاصلة الرجال الذين يضحكون ضحكة مكتومة... ويفشلون فى فهم إبسن عن النساء اللاتى يبكين ويفهمونه فإن الواقعية تقوم بواجبها، وهو أن تعكس فى المرآة أوضاع المجتمع الايديولوجية الأكثر محافظة وتعيد تقديمها".[٢١]

بالنسبة لمثل هؤلاء النقاد - وهناك الكثيرون منهم - ليس هناك فارق بين سياسة إبسن الجنسية وسياسة تولستوى ولكن ما الذى يجمع - بعيدًا عن سنة الطبع - بين ***هيدا جابلر*** و ***Kreutzer Sonata***؟ إن مثل نظرية الواقعية هذه فى الحقيقة شكلانية مجردة بشكل خاص particularly abstract تحوِّل الواقعية إلى شكل فى جوهره رجعى ولا تاريخى ahistorical وهكذا تجعلنا غير قادرين على أن نتبين الفارق بين واقعيات بلزاك وفلوبير وزولا.[٢٢]

وعندما نعتبر أنهم كانوا دائمًا يربطون بين إبسن والتحديث modernization، بينه وبين المعارك الثقافية الحديثة وبصفة خاصة من أجل حرية ومساواة المرأة فإن مثل هذا الإنكار الشامل للإمكانيات الراديكالية للواقعية يصبح غير مفهوم. فى جميع أنحاء أوروبا فى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر كان المحافظون الذين يلقون بالمواعظ الأخلاقية يدينون إبسن وكان الاشتراكيون والنسويون يجعلون منه بطلاً. فى الصين فى ثلاثينيات القرن العشرين كانت مسرحية ***بيت الدمية*** (وقد لعبت دور نورا الممثلة جيانج كنج Jiang Qing والتى ستصبح الزوجة الأخيرة للرئيس ماو) موضعًا للبدايات التى اختلفت فيها الآراء - للحداثة الثقافية للصين. إن الادانة العامة للواقعية أمر غير مفيد بشكل يثير الدهشة عند التدليل على تأثير إبسن الراديكالى فى مجتمعات مختلفة كثيرة.

وهناك تأثير آخر للتعارض الشكلانى بين الواقعية والنزعة إلى الحداثة هو الاعتقاد بأن النزعة إلى الحداثة تشير إلى ذاتها self - referential وأنها واعية بذاتها من الناحية الشكلية بينما الواقعية ليست كذلك. إن افتراض وجود تعارض غير مبرر بين "الإيهام" بالواقع أو تمثيل الواقع من ناحية ومحاولات الحداثيين

الواعيـة بذاتها الكشف عن الوسيط medium الفنى الملائم (التصوير والشعر والمسرح) من ناحية أخرى، هذا التعارض يعمينا عن رؤية ما الذى يفعله إبسن فعلاً فى مسرحياته المعاصرة. فى نقد لثلاثة عروض لمسرحية ***بيت الدمية*** فى ٢٠٠٤ قال ناقد مسرحى نرويجى واثق بنفسه هذا القول المبتذل كطريقة يجب أن يحتذى بها :

> **"هناك فى هذه النصوص قليل من التفكير فى المسرح بوصفة مسرحًا وفى حقيقة أن الأشكال فى المكان هى أيضا ممثلون على خشبة مسرح. إن غياب التفكير حول المسرح يحول إبسن إلى كاتب مسرحى شاذ و - من وجهة نظر مسرحية - ممل جدًا إذا غضضنا النظر عن مسرحياته الرومانسية ولساته الرمزية فى تسعينيات القرن التاسع عشر. إن تفكير المسرح حول ذاته عاد فعلاً مع تشكيوف ومنذ بريخت كان شرطًا مسبقًا للكتابة للمسرح. إن الواقعية المسرحية التى يبنى عليها إبسن مسرحياته مرحلة ماضية منذ زمن فى فن المسرح".[٢٣]**

فى هذا الكتاب سأبين أنه لا يوجد تعارض أساسى بين الواقعية وتفكير المسرح حول ذاته، بين المسرح كإيهام وتمثيل والمسرح كبحث حول المسرح.[٢٤] وليس هذا محاولة لإنكار أن عددًا من أفضل مسرحيات إبسن واقعية بل أنها محاولة لأن أبين أن الواقعية تتوافق تمامًا الوعى الذاتى الجمالى.

ومنذ أراد ديديرو Diderot - فى تحد للتكلف الفنى artificiality للتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية - للمرة الأولى أن يشرب ممثلوه الشاى على خشبة المسرح فإن ظهور ما هو عادى أو يومى قد أعطى إشارة بأن هناك رغبة فى الواقعية فى

الفن.[٢٥] فى ١٩٥٩ أشار تيرون جثرى فى تعال إلى "مدرسة الفنجان وطبق الفنجان فى الواقعية"[٢٦] إن بيرة هلمر إكدال الباردة و"سندوتشاته" المحتوية جيدًا على الزبد دائمًا ما تزعج إيديولوجيى النزعة إلى الحداثة والذين يصرون على التعارض بين الواقعية والنزعة إلى الحداثة ويرون معظم التفصيلات الواقعية كدليل على أن "تأثير الواقع" يمارس فعله.[٢٧]

إلا أن الإيهام بالواقع ليس هو نفس الشىء كالإشارة إلى الواقع كما عرف إبسن ذلك جيدًا : "المسرحية ***(الأمبراطور والجاليلى)*** - كما لاحظتم - مبنية بطريقة الشكل الأكثر واقعية؛ إن الإيهام الذى أردت أن أحدثه هو الإيهام بالواقع؛ لقد أردت أن يحصل القارىء على الانطباع بأن ما كان يقرأه كان شيئًا قد حدث فى الواقع". (١٧ : ١٢٢)[٢٨]. هذه القطعة الصغيرة تبين بطريقة أوضح من كثير من الكتب الضخمة عن النظرية ان إبسن عرف أن إعطاء الانطباع بالواقع هو مجرد واحد من أنواع كثيرة من الإيهام متاحة فى المسرح. ففى ***البطة البرية*** إذن هناك سلطة الرنجة والبيرة والزبد معًا لتحدث إيهامًا بالواقع ولتعبر عن نقطة تتعلق بموضوع الجمال: بالتحديد لتبين ابتعاد إبسن عن الأفكار المثالية للجمال beauty المجسدة فى الأجناس الفنية genres مثل التراجيديا الكلاسيكية والدراما الرومانتيكية الراقية على غرار ***هرنانى Hernani*** لفيكتور هوجو.

لكن هناك أكثر من هذا. فمنذ بداية حياته العملية وضع إبسن مشاهد ميتا مسرحية بوضوح فى مسرحياته (فى الفصل ٥ يأتى مثالى الأول من مسرحية إبسن فى ١٨٥٣ ***ليلة سانت جون St. John's Night***. مثل هذه المشاهد تتزايد فى القوة والأهمية فى مرحلته الأكثر واقعية. (إنى أفكر فى الفصل الأخير كله

من *أعمدة المجتمع*، رقصة التارنتلا لنورا والمشهد الأخير من *الأشباح* وغرفة الكرار فى *البطة البرية*. هذه فقط بعض الحالات الأكثر وضوحًا). ولأنه يرى أن "الإشارة" والتمثيل دائمًا ساذجان فإن فهم الشكليين للواقع - وهو منتشر بشكل واسع بين دعاة الثقافة كما هو منتشر بين الشكليين - يظل أعمى عند النظر للوعى الذاتى الجمالى البالغ الوضوح عند كثير من الكتاب الواقعيين، لأن هذا الفهم يرى أن "الاشارة والتمثيل دائمًا ساذجان.

المشكلة مع المسرح: معاداة التمسرح وأيديولوجيا

النزعة إلى الحداثة

إذا كانت أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة تشوه سمعة الواقعية فإنها متأرجحة بالنسبة للمسرح كشكل فنى. إن القصص المعتادة عن النزعة إلى الحداثة تبدأ ببودلير ومانيه وفلوبير - أى بالشعر والتصوير والرواية. والحذف هنا واضح فالمكان الذى كان يجب أن يوضع فيه اسم إبسن خال.[٢٩] وهذا يمثل عرضا من الأعراض: معظم الكتب عن النزعة إلى الحداثة لا تذكر المسرح على الإطلاق والقليل منها الذى يفعل ذلك نادرًا ما يذكر إبسن. وبدلاً من ذلك تبدأ عادة بدور المسارح الطليعية الصغيرة فى برلين وباريس فى تسعينيات القرن التاسع عشر وتنسى أن نفس دور المسارح هذه بالتحديد كانت تعتبر إبسن يخصها لأنه عادة ما كان أول من تضع مسرحياته الجديدة على المسرح.[٣٠]

إن سبب مثل هذا الصمت - كما كان ميكل فرايد Michael Fried أول من رأى - هو أن النزعة إلى الحداثة مضادة للتمسرح بشكل عميق. "المسرح الآن هو

نفى الفن "هكذا أعلن فرايد فى "الفن وماهية الأشياء" وهو نقده الشهير فى ١٩٦٧ للنزعة إلى الحد الأدنى minimalism.(*) هنا يؤكد فرايد على "الآن". وبحلول ستينيات القرن العشرين أصبحت المعركة بين النزعة إلى الحداثة والمسرح مكثفة حتى إن فرايد استطاع أن يخرج بتشخيص واضح : "المسرح والتمسرح اليوم فى حرب، ليس ببساطة مع التصوير الحداثى (أو التصوير والنحت الحداثيين) ولكن مع الفن كفن - وإلى الحد الذى يمكن فيه للفنون المختلفة أن توصف بأنها حداثية، مع الحساسية الحداثية بصفتها تلك.(٣٢)

وبذكره "المسرح" (أو "التمسرح") يفهم فرايد الفن الذي يتم إنتاجه خصيصًا ليؤثر فى جمهوره الفن الذى يمكن أن نقول إنه يتوق إلى أن يجعل من نفسه فرجة spectacle. ولأن المسرح له جمهوره إنه موجود من أجل الجمهور - بالطريقة التى ليس للفنون الأخرى جمهور. فى الحقيقة هذا هو ما تعتبره الحساسية الحداثية أمرًا غير محتمل فى المسرح عمومًا أكثر من أى شىء آخر". هكذا كتب فرايد.(٣٣) فى حدود هذا الإطار الجمالى لا شىء فى الواقع يقدم على خشبة المسرح يمكن أبدًا أن يأمل أن يكون "حداثيًا". (إن فكرة أن الفن والمسرح لم يعتبرا دائمًا نقيضين هى فكره فرايد فى أعماله فى تاريخ الفن والتى أفسرها على أنها محاولة لتحديد أنساب النزعة إلى الحداثة منذ القرن الثامن عشر فصاعدًا. (أعود إلى ذلك فى الفصل ٤).

هناك عدد من الأسباب لفشل المسرح عادة فى أن يرضى إيديولوجيى النزعة إلى الحداثة. أولاً وقبل كل شىء المسرح هو فن شعبى معرض للضغوط الاجتماعية والثقافية بالطريقة التى لا يتعرض بها الشعر. وعلاوة على ذلك، مهما تفعل الأجساد على خشبة المسرح فهى تظل أجسادًا ملموسة فى المكان

وبصفتها هذه لا يمكنها أن تكون مستقلة تمامًا عن الواقع والاجتماعى والثقافى والسياسى. لأن على الجمهور والممثلين أن يشاركوا بعضًا فى مدة زمنية ولأن على الممثلين أن يفعلوا شيئًا خلال هذا الوقت فإن من الصعب عليهم أيضًا أن يتفادوا وصمة النزعة إلى التقليد mimeticism والقص. وفى شرحه لماذا كان المسرح يمثل مشكلة للنزعة إلى الحداثة يلخص كريستوفر إينس christopher Innes المشكلة برمتها فى براعة.

"إن صلة المسرح الأساسية بالواقع الفيزيقى والوجود الاجتماعى (والذى يتم توصيلها - بحد أدنى - من خلال أجساد الممثلين وعلاقاتهم بعضهم ببعض) تجعل بعض المبادىء الحداثية المهمة غير ممكنة التطبيق. على خشبة المسرح لا يستطيع الفن أن يؤكد ذاته كنشاط مستقل غير معتمد على الخبرة الخارجية ولا أن يتطلع إلى شكل نقى. فبالتضاد الحاد مع الميل الحداثى فى الشعر أو التصوير فإن المحاكاة كانت دائمًا موجودة لكونها الأساس الرئيسى للتمثيل. إن مجرد تقديم تتابع من الأفعال فى إطار زمانى ومكانى يثير "الطريقة القصصية" التى رفضها إليوت... وأثبت التجريد abstraction أيضًا أنه ممكن فقط بدرجة محدودة جدًا".[٣٤]

هذه قطعة مبهرة لأنها تعنى ضمنًا أن إيديولوجيي النزعة إلي الحداثة لم يواجهوا حقيقة الأسئلة الأساسية حول ما هو المسرح وماذا يمكنه أن يفعل. هذا هو بالتأكيد لماذا يفشلون فى أن يجدوا قيمة كبيرة فى إبسن لأن مسرحياته تقدم تفكيرًا عميقًا حول المسرح تفتقده بشكل واضح إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة.

إن ايديولوجيى النزعة إلى الحداثة يكرهون الواقعية. لكنهم يكرهون أيضًا الميلودراما عادة لأنهم يرونها على أنها تعرض إيمانًا إنسانيًا بالتعبير (فى

معارضته للايمان المضاد للإنسانية والمقبول بفشل اللغة) والذى لا يمكن أن يقود إلى شىء غير التمسرح الزائد عن الحد والمتكلف وغير الحقيقى و - وهذا هو أسوأ شىء - غير الواعى بذاته. إن المخرجين الواقعين فى قبضة أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة كثيرًا ما يقنعون أنفسهم أن صفق نورا للباب فى ***بيت الدمية*** يجب أن يكون ميلودراميا. وهذا يبين أن لديهم تمامًا الفكرة الخاطئة حول الإمكانيات الفنية للميلودراما وأنهم أيضًا يفشلون فى ملاحظة أن المسرحية تنتهى بسؤال: هو بالتحديد قول تورفالد هلمر ("أكثر الأشياء مدعاة للاعجاب") والذى يدعو الجمهور إلى سؤال أنفسهم ما الذى ينبغى عمله لجعل العلاقة بين الرجل والمرأة شيئًا مرغوبًا لكل منهما.

عندما يواجه مثل هؤلاء المخرجين بما يعتبرونه تمسرح إبسن الذى لا يحتمل، كثيرًا ما يختارون إما أن يحذفوا أو أن يبالغوا بطريقة ساخرة النهاية التى كتبها إبسن فعلاً. فى ديسمبر ٢٠٠٢ فى البورج Alborg بالدانمرك تركت نورا المنزل وصفقت الباب ودارت حول نفسها ثم ذهبت مباشرة داخل المنزل. [٣٥] فى نوفمبر ٢٠٠٢ فى برلين حيث كانت خشبة المسرح الالترامودرن يسيطر عليها حوض أسماك ضخم سحبت نورا بندقية وأطلقت الرصاص على هلمر الذى سقط فى حوض الأسماك وغرق بين السمك. (ظن أحد المشاهدين أنه ربما تكون هنا فكرة تتعلق بالداروينية.[٣٦]) وفى النهاية ظلت مكومة على عتبة الباب غير قادرة على أن تبقى أو تتصرف.[٣٧]

وماذا عن هذا التابلوه الملىء بالصور الزيتية فى نهاية ***الأشباح*** حيث أصاب الجنون أوزوالد وحيث تتجمد مسز ألفينج رعبًا من فكرة أنه ينبغى عليها أن

تقتل ابنها الوحيد؛ أليس ذلك ميلودراما صرف؟ التمسرح فى أسوأ معانى الكلمة؟ لكن أليس من المستساغ أن إبسن كان يعرف فعلاً أنه كان يكتب تابلوه وفعل ذلك لأسباب جمالية وجيهة؟ ماذا يمكننا أن نكتشف إذا توقفنا فعلاً لنسأل أنفسنا ماذا كان إبسن يفكر حول الامكانيات الفنية لطرق التعبير الميلودرامية والتصويرية؟

من ناحية إذن، فإن أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة *مضادة للمسرح* بعمق، بهذا أعنى أنها *ضد المسرح* كشكل فنى وكمؤسسة. ومن ناحية أخرى، إن الطوائف الطليعية لحركة الحداثة تستخدم كلمة "تمسرح" ككلمة مدح على أساس الفكرة بالغة الحداثة أن مهمة المسرح هى استكشاف مصادر المسرح وبكلمة "تمسرح" يفهمون شيئًا مثل "المسرح المنعكس على ذاته" self-reflective theatre أو "المسرح الذى يعى أنه مسرح". إذن فالمدح الدائم من جانب الطليعيين للتمسرح الحداثى هو ببساطة طبعة أخرى من الاعتقاد بأن كتاب المسرح و المخرجيين بشكل ما عليهم أن يختاروا بين الإيهام الواقعى والتفكير حول التمسرح metatheatricality ونحن فى غير حاجة إلى أن نقول أن رسل التمسرح الحداثى عادة ما يكرهون إبسن.

فى المسرح توجد مصادر مثل هذه الأراء عند بريخت وأرتو Artaud وكلاهما استخدم إبسن ككبش فداء لترويج مشروعاتهما الخاصة. ليس من المصادفة أن فرايد اختار **بريخت** وأرتو ليمدحهما فى ١٩٦٧ بالتحديد لأنهما حاولا أن *يهزما* المسرح عن طريق " إقامة علاقة مختلفة جذره"[٣٨] إن رفض آرتو للغة لحساب ***الايماءه*** gesture موجه بدقة ضد إبسن وأمثاله. "لكى ننقذ المسرح فإنى أذهب

إلى حد أن ألغى إبسن. هكذا كتب أرتو فى وقت مبكر فى عام ١٩٢٣ "بسبب كل مناقشاته حول النقاط الفلسفية والأخلاقية والتى لا تؤثر - ***فى حدود ما يعنينا*** - فى نفوس أبطاله".(٣٩) وبالمثل فى مقابلة بكوبنهاجن عام ١٩٣٤ أعلن بريخت أن "الأعمال التى كتبها أناس مثل إبسن وسترندبرج تظل مستندات تاريخية مهمة لكنها لم تعد تؤثر فى أى شخص فلا يستطيع المتفرج الحديث أن يتعلم شيئًا منها."(٤٠) وبصفة عامة قدم بريخت مسرحه "الملحمى" epic على أنه النقيض الدقيق لمسرح إبسن البورجوازى و"الدرامى"(٤١)

وبالنسبة لبريخت وأرتو ولكل النقاد الذين أخذوا مفاتيحهم منهما كان إبسن برجوازيا وكان كثير الكلام وكانت حبكاته تقليدية واهتماماته قد عفى عليها الزمن بشكل ميؤس منه. كان مسرحة هو مسرح النص وليس الجسد، مسرح فشل تمامًا فى استكشاف امكانيات المسرح بصفته مسرحًا. لقد أراد كل من أرتو وبريخت أن يبرزا وسيطهما medium، أن يؤكدا أن مسرحهما كان مسرحًا؛ وعلى النقيض من ذلك بدا أن إبسن كان ببساطة يقدم شريحة من الحياة على المسرح. وكما رأينا كل الاشارات التى تحط من قدر واقعية أو طبيعية إبسن تشترك فى هذه النظرة.

عندما نأتى إلى المسرح إذن تبدو إيديولوجية النزعة إلى الحداثة منقسمة بين نزعة إلى الحداثة سائدة ومعادية للمسرح وطليعة محبة للمسرح. يؤيد هذا دراسة مارتن بوكنر Martin Puchner عن العلاقة بين النزعة إلى الحداثة والمسرح والتى تبين أنه بينما كانت النزعة إلى الحداثة المتشددة تقاوم المسرح فإن الطليعة - بما فيها بريخت وأرتو - كانت تحتضنه. "تمامًا كما أن الدراسات

حول المسرح المعاصر تميل إلى استمرار تأييد الطليعة للمسرح بفضل وإخلاصها لقيمة المسرح والذى قيسى بعدم وانتقاده إلى حد بيعد - "هكذا كتب بوكنر؛ فإن الدراسات حول النزعة إلى الحداثة الأدبية تميل إلى أن تستبقى نظرة النزعة إلى الحداثة المعادية للمسرح عن طريق المحو - غير النقدى لمقولة category المسرح.(٤٢) وهذا يدهشنى على أنه صحيح تمامًا. إنه الحداثيين المتأخرين والمتشددين يهملون المسرح لأنه فن شعبى ببساطة لا يدعى إن مستقل عن "الثقافة" كما تحب النزعة إلى الحداثة أن تجد الفن. إن الطليعة تحتفى بالتمسرح (إن لم يكن فعلاً بالمسرحيات والعروض الموجودة) لأنها ترى أن التمسرح يعنى نوعًا من الاستكشاف الذى يشير إلى الذات للوسيط الفنى وهو المسرح وهو النظير المسرحى للشعر عن الشعر. إبسن إذن يعانى من نوع غريب من المحو المزدوج يجده فيه الحداثيون المعادون للمسرح متمسرحًا أكثر مما ينبغى ولا تعتبره الطليعة المحبة للتمسرح متمسرحًا بما فيه الكتابة. (٤٣)

ولا تفعل ما بعد الحداثة أفضل مما تفعله النزعة إلى الحداثة والطليعة. بالتأكيد لم أجد أى احتفال من جانب ما بعد الحداثة بإبسن (٤٤) عندما يتعلق الأمر بإبسن لا يهم فى الحقيقة ما إذا كان المرء يفضل النزعة إلى الحداثة أو الطليعة أو ما بعد الحداثة. ومن الناحية الجمالية كلها أقسام فرعية من أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة التى تنفى إبسن مع "الآخر المحتقر" abjected other - بالتحديد الفئات categories المحتقرة مثل الواقعية والطبيعية والميلودراما والدراما الرومانسية أو بطريقة تسجيل مختلفة: القصة والشخصية والحبكة أو مرة أخرى: المحاكاة والتمثيل أو - وهذا حتى أسوأ - التعبير والاتصال.

والنتيجة هى أن كبار قساوسة أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة لا يكتبون عن إبسن. منذ فترة ليست طويلة أخبرنى أحد النقاد الأمريكيين المتميزين أنه لم يقرأ لإبسن أبدًا منذ كان طالبًا بالدراسات العليا فى خمسينيات القرن العشرين. وهذا يبين أن الجهل بإبسن ليس عائقًا أمام التميز فى الأكاديميات الأمريكية. لو كان الناقد قد قال نفس الشىء عن بودلير أو فلوبير فببساطة لن يكون متميزًا. إلى متى سنصبر على أيديولوجية جمالية تكشف عن أنها غير قادرة على فهم الأعمال المؤسسة للمسرح الحديث؟.

ملحوظة حول الواقعية

قبل أن أتحول إلى الطريقة التى يقرأ بها أيديولوجيو النزعة إلى الحداثة إبسن أريد أن أتوقف لكى أوضح رأيي الخاص فى الواقعية. المفروض أنه من الواضح الآن أنى اعترض على فهم الواقعية الذى ينطلق من إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة. أعترض بصفة خاصة على فكرة أن الواقعية هى فترة سذاجة جمالية تسبق النزعة إلى الحداثة يتم تعريفها من ناحية الشكل على أنها استكشاف واع بالذات بدرجة كبيرة ومعقدة sophisticated للوسيط الفنى موضوع البحث.

فى رأيى، هناك جميع أنواع الواقعية: واجبنا كنقاد أدبيين أن نعلل خصوصيتها وليس أن نحاول أن نمسخها جميعًا على أنها "تمثيل" ساذج. (هذا هو السبب فى أنى لست مهتمة بمحاولات توضيح النظرية العامة عن الواقعية). فإذا سرنا وراء إريخ أورباخ Erich Auerbach وعرفنا الواقعية بأنها "تمثيل

الواقع" representation of reality إذن يصبح واضحًا أن الواقعية ليست أسلوبًا بعينه ولا فترة تاريخية بعينها بل هى جانب أو ملمح لجميع أنواع النصوص.(٤٥) لقد امتدح النقاد واقعية هومر Homer وواقعية دانتى Dante وواقعية راسين Racine وواقعية چويس Joyce وولف Woolf أيضًا. وحتى إيديولوجيو النزعة إلى الحداثة يستطيعون العيش مع تمثيل الواقع - فى ***عوليس*** مثلاً - طالما كانوا مقتنعين أن مثل هذه "التمثيلات" تخدم الهدف الأكبر وهو : استقلالية الفن.

أخيرًا، لقد صدمنى اتجاه غريب فى الدراسات النرويجية فى منتصف القرن العشرين عن إبسن والتى ظهرت كرد فعل لنقد الحداثيين للواقعية. فى كتابه الصغير ***واقعية إبسن Ibsen's Realism*** المنشور فى ١٩٥٧ يلاحظ دارس إبسن البارز دانيل هاكونسن Daniel Haakonsen الاتجاهات المعادية للواقعية فى الدراسات الأدبية ويعترف بأنها قد تكون ضارة بمكانة إبسن العظيمة. إنه قلق بصفة خاصة حول الاتهام بأن واقعية إبسن تجعله متواطئًا مع الفترة والوسط اللذين يصفهما حتى إذا ما أصبحا غير موجودين تاريخيًا إذن سيصبح إبسن طى النسيان.(٤٦)

وكما رأينا من قبل، هذا نقد نمطى لإبسن فى ذلك الوقت. إلا أن المدهش هو طريقة هاكونسن فى الدفاع. فهو يعلن أن إبسن له قيم خالدة. علينا فقط أن ننظر إلى ما تحت السطح الواقعى لمسرحياته: "على مستوى أعمق الفعل المسرحى action له مثالية مختلفة أعمق وأكثر حرية أو أنه ينزع دومًا ناحيتها" (IR, 27). ويزعم هاكونسن أن أبطال إبسن لديهم دائمًا مثل أعلى، فهم يتطلعون إلى "نوع من حالة الكمال" تميزها رغبة قوية فى التضحية بالذات. (IR, 28)

هذا الهدف المثالى هو "قاطع وراق"؛ إنه يرفع نفسه **فوق** الواقع إلى أحلام اليقظة والأوهام أو إلى تطلع روحى "نقى". (IR/28.). (IR/28,33). ولهذا السبب خلق إبسن - على أية حال - شكلاً دراميًا عظيمًا، نوعًا من "تراجيديا القدر" يتميز بالمواجهة الأخيرة بين البشر و "قوة القدر نفسها" (IR, 33). بالتأكيد يعيد هاكونسن هنا اختراع المثالية كترياق للواقعية. هكذا يعيد تمثيل معركة دارت فى معظم القرن التاسع عشر (من أجل التفاصيل انظر الفصل ٣). كان تأثير هاكونسن على الدراسات النرويجية عن إبسن كبيرًا. وكنتيجة لذلك نشأ فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين فى النرويج إتجاه فى نقد إبسن ينحو نحوًا روحيًا بشكل غريب، اتجاه سعى إلى حماية مكانة إبسن ككاتب عظيم بالتركيز على الجوانب الخالدة والتى تتحدى الزمن والتراجيدية فى أعماله فى محاولة لتجعل كلا من الذئب الواقعى والذئب الحداثى بعيدًا عن الآخر.

إبسن كما يقرأه إيديولوجيو النزعة إلى الحداثة

حتى عند القراءة الأسرع لمعايير التفوق عند إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة من الواضح أن إبسن سيواجه المتاعب. إن أعماله لا تؤيد عقيدة الاستقلال الذاتى. على العكس، إنه يبدو منغمسًا بعمق فى "الثقافة". وفيما يتعلق بالسؤال الحاسم حول الاستقلال الذاتى للفن فإن إبسن متردد فى أحسن الأحوال. فهو لا تتسلط عليه الاستحالة النهائية للمعنى بل ويبدو أنه ينظر إلى اللغة كتعبير وفعل بطريقة تتسم بالشك على غير طريقة سوسير Saussurean way. وعلى الرغم من أن مسرح إبسن يلغى المؤلف (ليس هناك شخصية واحدة تعبر إطلاقًا عن وجهة نظرة ونهايات مسرحياته عادة ما تكون غامضة تمامًا) فإن إبسن لا يتردد

فى تقديم أناس حقيقيين منشغلين فى محادثات عادية على المسرح بطرق لا تبدو على الإطلاق متوافقة مع موت الموضوع. إن مسرح إبسن في معظمه مسرح محاكاة وبعض مسرحياته تفضل العادى واليومى. وأخيرًا، من الواضح أن إبسن يعتقد أن المسرح يجب أن يكون عن شىء أكثر من مجرد المسرح. لكل هذه الأسباب يظهر إبسن كطراز قديم وكمن تجاوزه الزمن فى عيون إيديولوجيى النزعة إلى الحداثة.

إن أيديولوجيى النزعة إلى الحداثة الذين يقررون لسبب ما أن يقرأوا إبسن على إية حال لديهم فقط اختيارات. إما أنه ينبغى عليهم أن يرفضوه على أساس أنه غير حداثى، على أنه واقعى ممل يقدم الواقع ومتعهد بيع حبكات غير متقنة تميل إلى الميلودراما أو أن عليهم أن يعوضوا مؤسس المسرح الحديث عما لحقته من إساءة من أجل ايديولوجيتهم الجمالية. الأولون هم أكثر شيوعا فى العالم الانجلوفونى Anglophone World والآخرون أصبحوا مؤخرًا الاتجاه السائد فى الاختيار فى النرويج.

وعلى الرغم من أن إيديولوجية النزعة إلى الحداثة جاءت متأخرة إلى النرويج فقد بدأت بحلول ثمانينيات القرن العشرين أن يكون لها السيطرة فى الدراسات الأدبية. وقد دخلت بالحتم فى صراع مع الاتجاه المثالى الجديد neo idealist وكانت النتيجة المذهلة أنه لم تكتب رسائل دكتوراه عن إبسن فى النرويج لمدة حوالى عشرين سنة من أوائل ثمانينيات القرن العشرين حتى ١٩٩٨ . (طبعًا حتى خلال هذه الفترة كان هناك تيار من الكتب والمقالات النرويجية عن إبسن) إلا أن رسائل الدكتوراه هى بارومتر ذو دلالة خاصة عن المناخ الثقافى لأنها تحدد

التيارات التى تنشأ فى حقل من الحقول. إن الأمر يبدو كما لو كان إيديولوجيو النزعة إلى الحداثة قد انتظروا حتى يظهروا بمظهر المحافظين الذين لا يتحداهم أحد بشأن المعايير النرويجية قبل أن يتحولوا إلى المهمة الضخمة لتعويض إبسن عن ما لحقته من إساءة من أجل مبادئهم الجمالية العليا.

وانتهى الجفاف فى يناير ١٩٩٨ عندما دافع فرود هلاند Frode Helland عن رسالته العظيمة ***مسرحية الأسى The Play of Melanchoy***. إن قراءة هلاند الرائعة والتى تتسم بالتجديد لمسرحيات إبسن الأربع الأخيرة تحول إبسن إلى أدورنو Adorno القرن التاسع عشرة أى حداثى متأخر قبل الأوان. إن فكرة أن إبسن نفسه احتضن الاستقلال الذاتى للفن فكرة مركزية فى قضيته. إن هلاند يجد فى المسرحيات الأربع الأخيرة فقط "سلبية راديكالية" و "مفارقة سائدة". وهو يفسرها. مع ادورنو، على أنها نوع من الحداد على اغتراب النزعة إلى الحداثة والتى أصبحت الأصالة فيها مستحيلة.[٤٨] إن مسرحيات إبسن الأخيرة تتخطى - بالكاد - السلبية وهى تحافظ على توازنها على حافة الصمت. وأخيرًا حتى فى عبادة هلاند الكاملة للسلبية فإن الفن هو الشىء الوحيد فى الحياة الذى له قيمة إيجابية : "هذه الأعمال الفنية السلبية إلى مالا نهاية تُخلق، إنها تُكتب وهكذا تعبر عن تحدى الانتاجية الخلاقة"[٤٩] إن عبادة الحداثيين المخلصة للفن وعبادة الحداثيين المتأخرين للسلبية يندمجان هنا اندماجًا لا انفصال فيه.

لقد فتح عمل هلاند بوابات الفيضان. فمنذ ٢٠٠٢ كان هناك إحياء مكثف للدراسات حول إبسن فى النرويج. وعلى الرغم من أنى آخذ من الاستبصارات

من كثير من هذه الأعمال طوال هذا الكتاب فإن غرضى هنا ليس أن أناقش الدراسات الحديثة عن إبسن بصفة عامة ولكن أن أناقش علاقة إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة بإبسن. من بين أحدث الكتب وأكثرها طموحًا عن إبسن فى النرويج التيار واضح: إن الهدف هو توضيح أن إبسن يفى بمعايير إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة، رغم كل شىء. وهذا عادة ما يحدث ميلاً قويًا نحو المسرحيات الأربع الأخيرة. حتى الآن كانت أعلى نقطة لهذا التيار كتاب ***البطولة عند إبسن*** ***Ibsen's Heroise*** تأليف آتلى كيتانج Atle Kittang من ٢٠٠٢ والذى يزعم أن لإبسن كل الملامح الرئيسية لايديولوجيا النزعة إلى الحداثة. وبالنسبة لكيتانج فإن مسرحية ***براند*** هى المفتاح لما يعتبره فكرة تسلط بطولة الذكر على إبسن التى شغلت وقتًا طويلاً من حياة إبسن العملية. وبما أن أبطال إبسن يصبحون سلبيين بشكل متزايد فإن كيتانج يجد أيضًا أن إبسن يشارك فى عبادة الاستقلال الذاتى للفن وسيطرة سلبية اللغة والمعني.

إذا حول هلاند إبسن إلى أدورنو فإن كيتانج يحوله إلى مزيج من موريس بلانشوت وجاك ديريدا Jaques Derrida . كتب كيتانج إن الفن هو السلبية إلا أنه أملنا الوحيد: "الفن - الشعر - له حياة خالدة، بالتحديد لأن ليست له حياة"[٥٠]. إن قوة الفن عند إبسن شبحية "Spectral"، هى غير حقيقية وسلبية و"خارج النطاق الوطنى extraterritorial فى حياتنا الفعلية كالموت" إلا أنها جذابة بدرجة كبيرة - "وعد خالص بالسعادة دون ضمان أى شىء إلا الخسارة"[٥١]. هذه هى رسالة كيتانج و - طبقًا له - هى رسالة إبسن أيضًا.[٥٢]

إن مثل قراءات الحداثيين المتأخرين" لإبسن هذه تلقى بالغموض بدرجة كبيرة على اهتماماته الحقيقية. أنا أرى مثلاً أنها خاطئة فى إسقاطها نظرة تكاد تكون سلبية تمامًا عن الامكانيات التعبيرية على إبسن وأيضًا فى افتراضها أن إبسن كان يعتقد أن الفن هو القيمة الترانسندالية الوحيدة فى عالم لا معنى له. في رأيى إن انشغال إبسن باللغة كفعل وتعبير قاده إلى بحث عاطفى عن المتكلمين والمستمعين والعالم الذى يشاركون فيه واتجاهاتهم المختلفة نحو اللغة والاتصال. فعندما ينظر إبسن إلى عالم الكلمات الحديث يجد عدم ثقة جوهريًا فى اللغة والمعنى، نزعة شك متأصلة فيما يتعلق بإمكانياتنا فى معرفة كائن بشرى آخر. تسيطر على معظم مسرحياته النتائج الكارثية أن مثل هذا الفشل فى التناغم attunement ينتج بطريقة حتمية *(البطة البرية* و *روزمرهولم وهيدا جابلر*. إن هذه المسرحيات تستكشف - بطريقة فذة - العزلة isolation والوحدة loneliness وفقدان المعنى فى الحداثة إلا أنها ليست صماء إزاء التوق إلى حرية التعبير والتوق إلى الفهم الإنسانى الذى تفترضه مسبقًا هذه الحرية. إن نزعة الحداثة عند إبسن - باختصار - هى أقرب إلى نزعة فرويد وڤيتجنشتاين منها إلى نزعة لاكان Lacan وديريدا.

إن إصرار النزعة إلى الحداثة على أن مسرحيات إبسن يجب أن تعرض التزامًا بـ الترانسندنتالى فى الفن يمحو تراوح إبسن - والذى امتد طوال حياته - أمام معنى وقيمة أن يكون فنانًا. إن هلاند مثلاً يستدعى دفاع إبسن الشهير عن *بيرجينت* ضد اتهام ناقد دانمركى يدعى كليمونس بيترسن Clemens Petersen الذى زعم أن *بيرجينت* لم تكن شعرًا. لقد جاءت ثورة إبسن فى خطاب

إلى بيورنستجرن بيورنسون Bjornstjerne Bjornson كتب فى روما فى ٩ ديسمبر ١٨٦٧ :

> "كتابى شعر، وإذا لم يكن فإنه سيصبح كذلك. إن مفهوم الشعر سوف يشكّل نفسه فى بلادنا النرويج طبقًا لهذا الكتاب. ليس هناك شيء ثابت فى عالم المفاهيم. إن الاسكندنافيين فى قرننا ليسوا إغريقًا. إنه (كليمنس بيترسن) يقول أن المسافر الغريب the Strange Passenger هو مفهوم الفزع ! إذا قدر لى أن أقف فى موقف الإعدام واستطعت أن أنقذ حياتى بهذا الشرح فلن أفعل؛ أنا لم أفكر فى ذلك أبدًا؛ لقد أنفت المشهد فى نزوة. أليس بيرجينت شخصية Personolity وقد أضفت ولها فرأيتها؟ أنا أعرف أنه كذلك. أليس الأم كذلك؟... فلألخص كل ما قلت: أنا لا أريد أن أكون رجل آثار antiquarian أو جغرافيا، أنا لا أريد أن أطوّر مواهبى من أجل فلسفة مونراد Monrad (كان مونراد أبرز الهيجليين النرويجيين). أبعد من هذا، باختصار، أنا فى الحقيقة لا أريد أن آخذ بالنصيحة الجيدة".
>
> (١٦: ١٩٨ - ٩).

بعد أن أثارت إبسن بشدة فكرة أن شخصية فى مسرحية ***بيرجينت*** ليست أكثر من مجاز فلسفى (زعم بيترسن صراحة فى مراجعته أن المسافر الغريب هو مجاز يعبر عن مفهوم كيركجارد Kierkegardian عن الرعب dread فهو يعبر عن غضبه من الإيحاء بأن مسرحيته لم تكن تعبيرًا حرًا من إبداعه ولكنها توضيح بسيط لأفكار شخص آخر.[٥٣] طبعًا إن رد الفعل نمطى تمامًا لتردد إبسن في الاعتراف بتأثير كتاب آخرين عليه. ولأن الناس ظلوا يربطون بينه وبين كيركجارد فقد ظل يصر علي أنه قرأ القليل جدًا لكيركجارد وفهم - حتى - أقل. (أنظر ١٦ : ١٥٨ ، ١٧٩، ٣١٨). وعلى الرغم من أنه قد يكون قد قرأ أكثر مما صرح به

فإن حرارة هذا الإفكار تبدو حقيقية. إلا أن هيلاند يأخذ هذه الفقرة كدليل على نزعة إبسن إلى الحداثة (الشكلية):

"في ١٨٦٧ كان إبسن قد أعتنق رأيًا فى الفن حديثًا بصفة خاصة. إنه يرفض كل المعايير الخارجية للفن. يجب على العمل نفسه أن يعلن ويشرح وضعه الخاص كـ"شعر" إن المعيارية normativity ينظر إليها على أنها متأصلة داخل العمل؛ إن العمل هو المعيار الخاص بالعمل. وهو لا يعتقد فقط أنه غيَّر مفهوم الشعر بعمله لكنه أيضًا يرفض كل الاعتبارات الخارجية عن الفن: هو ليس أثريا، ليس جغرافيًا، ليس فيلسوفًا!" (٥٤)

لكن ليس من الواضح أن الفقرة دليل على إيمان إبسن بالاستقلال الذاتى للفن بالمعنى الحداثى الأرثوذوكسى الذى يعطيه هلاند للعبارة: بالتحديد إنه الاستقلال الذاتى الرئيسى للعمل الفنى عن العالم الذى يحيط به. إن صياغات إبسن تدهشنى - قبل كل شىء - بصفتها دفاعًا حارًا عن حريته الخاصة فى التعبير. إنها تعبر عن إيمانه الرومانسى الراسخ بأن الفنان - بمعنى معين - مختار، أن رسالته وحقه هما أن يعطى شكلاً موضوعيًا للأحاسيس والأفكار التى لا يستطيع الناس أنفسهم أن يعبروا عنها تعبيرًا كاملاً. فطالما أن الشاعر هو نبى قومه فهو أيضًا المحكّم الأعلى لشعره. (فى الفصل ٥ أبيِّن أن إبسن اعتنق هذه الأفكار فى ١٨٥٩ وربما استمر فى اعتناقها عندما كان يكتب ***Terje Vigen*** فى ١٨٦١ - ٢).

كتب إبسن فى خطابه التالى لبيورنسون: "لا تسىء فهم ملاحظاتى فى خطابى السابق وتعتقد أننى أرى طبيعة الشعر شيئًا مختلفا عما يقوله عنها كليمنسى بيترسن. على العكس، إنى أفهمه وأتفق معه تمامًا. لكنى أعتقد أننى حققت" المطلوب وهو يرى أننى لم أحققه (١٦: ٢٠٢)[٥٥] ولا توجد هنا علامة على أن إبسن أحس بنفسه يدعو إلى نظرية جديدة من الناحية الراديكالية عن الاستقلال الذاتى للفن. إن الزعم الأكثر مدعاة للدهشة فى عرض بيترسن فى الحقيقة هو إصراره المتكرر على أنه يجب على الشعر الحقيقى أن يعبر عما هو مثالى وأن السبب فى أن لا ***براند*** ولا ***بيرجينت*** شعر هو أن المثالى مفقود (أناقش هذا أكثر فى الفصل ٣) إن تصريح إبسن عن اتفاقه مع "طلب" بيترسن يجعل الأمر يبدو وكأن ليس هناك معركة مع مثالية بيترسن الجمالية وهذا يجعله غير حداثى بقدر الأمكان.

لكن تسليم إبسن بالمثالية هنا ربما لا يذهب إلى كل هذا العمق. أولاً وقبل كل شىء، إنه لا يذكر كلمة "مثالى" فى أى مكان فى خطابيه عن بيترسن. ثانيًا إنه كان يكتب لبيورنسون وقد كان معروفًا أنه صديق مقرب من بيترسن ومثالى كامل إلى جانب هذا. وبينما كان إبسن يكتب خطابه فى روما كان بيورنسون فى كوبنهاجن ينهى ***العذراء صائدة السمك*** ***The Fisher Maiden*** وهى رواية قصيرة تحتوى على دفاع مثالى حار عن المسرح (والذى أناقشة فى فى الفصل ٥). ثم أن هناك حقيقة أنه كان من الصعوبة البالغة للكتاب والنقاد فى سكاندينافيا فى ستينيات القرن التاسع عشر أن يتحدثوا عن الجماليات فى أى شىء غير المفردات المثالية . لم يبدأ الاسكندنافيون فى تطوير لغة جمالية معادية للمثالية

قبل أن يعطى چورچ براندس Georg Brandes محاضراته الثورية فى الأدب فى كوبنهاجن فى ١٨٧١ والمطبوعة تحت عنوان ***أدب المهاجرين Emigre Literature***. ومهما كان ما نريد أن نقوله غير ذلك عن هذين الخطابين فأنا أعتقد أن من الصواب أن نخلص إلى أنهما لايثبتان أن إبسن كان حداثيًا شكليًا. عندما يفهم إبسن على أنه يتبنى أيديولوجيات النزعة إلى الحداثة فهو يساء فهمه - عندما يستبعد إبسن من الاعتبارات المقبولة للحداثة فى الأدب فإن هذا يفقر كلاً من فهمنا لإبسن ولنزعة الحداثة. إن استبعاده يعمينا عن رؤية تلك الجوانب من الأدب الحديث التى لا يمكن أن تدخل تحت إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة ويجعلنا غير قادرين على شرح الاعجاب الشديد الذى كان يكنه لإبسن حداثيون كبار مثل رينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke وچيمس جويس. إننا فى حاجة إلى أن نبدأ من جديد، أن نغير النظر فى ثورة إبسن المسرحية فى لغة مفهومة لديه وليس فى اللغة ذات المفارقات التاريخية التى تقدمها إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة.

٢

النرويج بعد الاستعمار

مصادر إبسن الثقافية

أصاب الخوف مؤرخي حياة إبسن من تقديم إبسن لنفسه على أنه رجل لم يقرأ كتابًا أبدًا، عبقري لم تمسه ثقافة زمنه الفنية والعقلية، كاتب لم يؤثر فيه شيء أو شخص.[1] ولقد اتبعوا إبسن أيضًا في سعادة فيما يتعلق بأهمية جنسيته. والنتيجة هي صورة لإبسن النرويجي، عبقري طبيعي خرج من الجبال الوعرة لبلاده غير متأثر بالحياة الثقافية والعقلية الأوروبية. هذه الصورة ربما كان تناسب إبسن (ربما كانت ستحميه من الأبحاث الأكثر جدية حول ولاءاته الثقافية والعقلية) لكن علاقتها بالحقيقة ضئيلة. وبما أنه ليست هناك سيرة عقلية تضع إبسن في علاقته بكل من الموقف الثقافي في النرويج والحركات الثقافية الأوروبية الأكبر في القرن الذي عاش فيه فإني أبدأ بتقديم بعض العناصر نحو تحليل لسيرة إبسن من ناحية وضعة الثقافي.[2] وسأبدأ بأن أسأل ماذا سنفعل بجنسيته.

في ١٨٨٦ وبعد انتهاء، إبسن من ***روزمرهولم*** مباشرة كان مصرًا في عناد على أنه **يجب** على قرائه ببساطة أن يعرفوا شيئًا عن البلد الذي جاء منه:

> **أي شخص يريد أن يفهمني فهمًا كاملاً يجب أن يعرف النرويج. إن المنظر الطبيعي الخلاب – وإن كان قاسيًا – الذي يراه الناس حولهم في الشمال**

وحياة الوحدة فى عزلة - كثيرًا ما يبعد البيت عن البيت الآخر أميالاً - يجبراهم على ألا يهتموا بالآخرين ولكن يهتموا بشئونهم الخاصة فقط حتى أنهم يصبحون مفكرين وجادين. فهم يفكرون ويشكّون وكثيرًا ما يصيبهم اليأس. فى النرويج من بين كل رجلين فيلسوف. وفصول الشتاء المظلمة تلك، والضباب الكثيف بالخارج - آه، إنها تشتاق إلى الشمس!"[٣]

صحيح أنه لكى يعرف المرء إبسن عليه أن يعرف شيئًا عن النرويج لكننا بالقطع يجب علينا ألا نتبع هذه الدعوة لكى ننظر إلى علاقته ببلده من خلال المناظر الرومانسية حتى نصدق أن هناك علاقة عميقة وعضوية بين الطبيعة فى النرويج والروح النرويجية.

لأن ما هى صورة إبسن عن النرويج؟ لكى نحكم طبقًا لهذا التعبير فهو يتخيل بلدًا الأفراد غير المتدينين تمامًا فيه يقضون وقتهم يفكرون فى عزلة غير قادرين على الاتصال بالآخرين حتى إنهم يبدأون المعاناة من ميل قدرى إلى التفلسف. ورغم أن هذا وصف بارع لبعض شخصيات إبسن والتى هى أكثر الشخصيات تحديًا (جوليان Gulian فى ***الأمبراطور والجاليلى*** وجر جرز ورله فى ***البطة البرية*** ويوهان روزمر فى ***روزمرهولم***) فإنه يظل وصفًا أفضل كثيرًا لميول إبسن الخاصة المتأصلة داخله من أن يكون وصفًا للروح النرويجية. كان إبسن فى الحقيقة نرويجيًا مفكرًا متفلسفًا إلا أنه لم ينشأ فى الجبال ولكن فى مدينة صغيرة على الساحل الجنوبى ومهما كان نرويجيًا كان لايزال فى حاجة إلى أن يعيش فى روما ودرسدن وميونيخ لكى يجد صوته الدرامى.

- إلا أن - طبقًا لإبسن. الأماكن الشاسعة الباردة غير المأهولة بالسكان الجبال التى تلوح فى الأفق والوحدة oneliness الإنسانية العامة التى يحدثها المنظر الطبيعى النرويجى تكوّن الروح النرويجية. إن إبسن يعبر هنا عن أسطورة قومية قوية لا تزال كذلك لأنى أعرف نرويجيين متمدينين كثيرًا ينتمون إلى ما بعد الحداثة يرون نفس الشىء. وكدليل من أواخر القرن العشرين أقدم احتفال لافتتاح للدورة الأوليمبية الشتوية فى ١٩٩٤ فى ليليهامر Lillehammer والتى أكتظت بالأقزام الخرافية والنسر nisser (وهو نوع من الجنى الخبيث) وكل المخلوقات غير الطبيعية الأخرى الموجودة فى كل مكان فى الفن القومى الرومانسى النرويجى بما فيه مسرحيات إبسن المبكرة.

إن فكرة وجود رباط ميتافيزيقى يفوق الوصف بين الأرض والناس وقبل كل شىء بين الأرض والفنان كانت منتشرة بين الحداثيين الأول كما كانت منتشرة بين الرومانسيين - إن كتاب ***الفن الحديث Modern Art*** وهو المانيفستو المنحاز بحرارة إلى الانطباعيين impressionists والذي كتبه ميير - جرايف - Meier Graefe من ١٩٠٤ مثلاً يكتظ بأفكار مشابهة.

المصورون البلجيكيون يعبرون عن بلجيكا. الاسكندنافيون يعبرون عن الاسكندنافيه. الألمان يخاطبون الروح الألمانية. إن هؤلاء الذين يفشلون فى الالتزام بروحهم القومية يعاقبون بقسوة: "ما قبل الرفائيلية الإنجليزية - Pre Raphaelitism English التى كانت تستعرض أمام المصورين الإيطاليين كانت انحرافًا شديدًا".[٤] إن دانتى جابريل روستى Dante Gabriel Rossetti - بسبب أصوله الإيطالية - يحظى بمديح يحسد عليه لأن من المفترض أن "دمه" يجعله

أكثر حساسية بصفة أساسية للمزاج الإيطالى. إن زملاء روستى البريطانيين حتى فى أصولهم – من ناحية أخرى – سيئون بنفس القدر وبصفة خاصة ادوارد برن چونز Edward Burne - Jones الذى "نادرًا ما يرتقى إلى أعلى من الطابع" typographer(٥).

مثل هذه الماهيَّوية essentialism الوطنية لا تفيد. فإذا كانت الجبال النرويجية لا تزال تلوح ضخمة فى خيال حتى أكثر النرويجيين عيشًا فى المدن فإن علاقتها بالطبيعة النرويجية أقل من علاقتها بالثقافة والأيديولوجيا النرويجية. إن ***الصورة image*** الرومانسية القوية للمنظر الطبيعى النرويجى والإيمان – الذى يعادلها فى القوة – باتصالها الميتافيزيقى بالروح النرويجية كانا مهمين بشكل حاسم لإبسن ولكل شخص آخر فى النرويج فى أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر. ففى ذلك الوقت، أخذ البحث عن استقلالية ذاتية قومية – فى الحقيقة – شكل البحث عن هوية قومية تتسم بالمثالية العالية وتقديس التعبير التلقائى عن الروح النرويجية. إن حقيقة أن تلك الاتجاهات كانت تلهم إبسن أمر واضح لكن التسليم بأن إبسن الشاب رأى نفسه فى بعض الأوقات شاعرًا ملحميًا لا يجبرنا على أن ننظر إلى حياته العملية بكاملها من وجهة النظر هذه.

إن حياة إبسن، مساره فى العالم، يهم أى شخص. مهتم بفهم ثورته فى المسرح الحديث فهما قائمًا على أساس ثقافى لأن ذلك يضعه فى موقف تاريخى وثقافى خاص.(٦) من المستحيل فهم خصوصية إبسن الثقافية دون معرفة أى شىء عن ظروفه. هناك فارق بين الإيمان بالجواهر القومية والايمان – كما أفعل أنا – بأن

البشر يتشكلون بواسطة أحوالهم الثقافية والاجتماعية والاقتصادية وأيضًا بواسطة ردود أفعالهم الفردية. إزاء هذه الأحوال لا يمكننا فهم مغزى وشكل حياة إبسن وأعماله دون أن نراهما فى خلفية تاريخية وثقافية عريضة. هذا الفصل إذن مقصود به أن يكون مقدمة لحياة إبسن وأعماله وكمحاولة لاكتشاف ماذا يمكن أن يعنى أن يولد كاتب ومؤلف درامى فى مدينة صغيرة على الساحل الجنوبى الشرقى للنرويج فى ١٨٢٨ . إن تركيزى - بناء على ذلك - سيكون على إتصال إبسن بالمصادر الثقافية. (من أجل قائمة بالتواريخ المهمة فى حياة إبسن وأعماله أنظر إلى كرونولوجيا إبسن القصيرة فى بداية هذا الكتاب).

النرويج ما بعد الاستعمار

إن الحقيقة الأكثر مدعاة للدهشة عن الرجل الذى زعم أن "أى شخص يرغب فى أن يفهمنى فهما كاملاً يجب أن يعرف النرويج" أنه عاش فى الخارج لمدة سبعة وعشرين عامًا وكتب معظم أعماله الكبرى خارج النرويج. كان لهذا أسباب كثيرة قبل النظر بالتفصيل فى مسار إبسن الخاص سأقدم قليلاً من الحقائق عن البلد الذى تركه وراءه فى أوائل ربيع سنة ١٨٦٤ .

كانت النرويج فى منتصف القرن التاسع عشر - سياسيًا واقتصاديًا وثقافيًا - مستعمرة جزئيًا وما بعد الاستعمار جزئيًا. من الناحية السياسية لم تكن غير مستقلة تمامًا كما لم تكن مستقلة تمامًا. لقد بدأت الوحدة بين الدنمراك والنرويج فى ١٣٨٠ كوحدة بين مملكتين منفصلتين. لقد مات آخر ملك للنرويج وهى كاملة الاستقلال فى ١٣١٩ . وأضعف الطاعون The Black Death فى

١٣٤٩ مـركـز النرويج فى سكندنافـيـا أكـثـر. فـى ١٥٣٦ مع قـدوم الاصــلاح Reformatino خـفـضت النرويج إلى مـجـرد مـقـاطعـة فى الدانمـرك. (حـبكة مسرحية إبسن *ليدى أنجر* التى تتم فى ١٥٢٨ تدور بالتحديد حول أحداث تؤدى إلى فـقـدان النرويج النهائى للحكم الذاتى)، ظلت النرويج جزءًا من الدانمرك حتى ١٨١٤ .

لقـد تسـبب نابليـون بطريقـة غـيـر مـبـاشـرة فـى حل الوحـدة الطويلة. كـانت الدانمرك النرويج أحد حلفـاء نابليون الأكثر ولاء بينمـا أيدت ضد نابليـون. بعد هـزيمة نابليون فى معـركة ليبزيج Leipzig فى ١٨١٣ أعلنت السويد الحرب على الدانمرك – وبعد أن هزمت الدانمرك هـزيمة تامة تخلت عن النرويج للسويد فى معاهدة كييل Treaty of Kiel الموقعة فى يناير ١٨١٤ . وكـرد على ذلك استدعى النرويجيون – بدعم دانمركى مستتر جمعية تأسيسية

Constitutive Assembly فى إيدسـفـول Eidsvoll والتى أصـدرت دسـتـورًا جـديدًا وانتـخـبت أمـيـرًا دانمركـيًا كـملك جـديد للنرويج فى ١٧ مـايو ١٨١٤ . أصـبـحت النرويج ملكيـة دسـتـورية ذات برلمان من مـجلس واحـد هـو السـتـورتنج Storting . ولكن التطلعات النرويجية للاستـقلال أخمدت تقريبًا على الفور. فى يوليو ١٨١٤ أعلنت السويد الحـرب وبعد أسابيع قليلة فـقط من المقـاومة المسلحة أجبرت النرويج على الدخول فى وحدة مع السويد استمرت حتى ٧ يونيو ١٩٠٥ . إلا أن البـلاد فى ذلك الوقت لم تتـحـول إلى مـقـاطعـة بل سـمـح لهـا أن تحـتـفظ بمعظم دستورها وبرلمانها الخاص المستقل، الستورتنج.

من الناحية الاقتصادية كانت النرويج أقل تطورًا من البلدين الاسكندنافيين الآخرين ولكن بحلول منتصف القرن العشرين بدأ الأسطول النرويجى فى التوسع بسرعة. وبحلول ١٩٠٠ أصبح للنرويج ثانى أكبر بحرية تجارية فى العالم. كانت النرويج فى طفولة إبسن دولة زراعية إلى حد كبير وكانت الاتصالات الداخلية غاية فى السوء. فى عشرينيات القرن التاسع عشر بدأت البواخر فى السفر على طول الساحل لكن لم تكن هناك أية طرق صالحة للعربات. فى ١٨٠٠ كان السفر من كريستيانا إلى برجن يستغرق عشرة أيام إذا أرسل شخص خطابًا من كريستيانيا إلى آلتا Alta فى فينمارك Finnmark كان عليه أن ينتظر ثمانية عشر أسبوعًا لكى يتلقى الرد. فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر بدأ بناء الطرق إلا أن ليلا بوليوفسكى Lila Bulyovszky وهى ممثلة مجرية سافرت حول النرويج فى ١٨٦٤ - إشتكت بحرارة من الطرق المرعبة.[٧] أنشئت أول سكك حديدية فى النرويج عن طريق شركة بريطانية في ١٨٥٤ . بدأت الزراعة النرويجية تتحرك بعيدًا عن الزراعة التى تسد الرمق نحو اقتصاد السوق فى ستينيات القرن التاسع عشر. وعلى الرغم من أن إيقاع التصنيع تزايد بسرعة بعد ١٨٦٠ إلا أن الانطلاق الصناعى فى النرويج لم يحدث فى الحقيقة إلا بعد ١٩٠٥ . باختصار كان التحديث modernizaion الاقتصادى فى النرويج متخلفًا كثيرًا عن الأمم الأوروبية القائدة وقد بدأ فى الاسراع فى حوالى الوقت الذى ترك فيه إبسن النرويج.[٨]

من الناحية السياسية تحركت النرويج نحو نظام ديمقراطى وبرلمانى حديث أسرع من كثير من الدول الأوروبية الأخري. وبنهاية القرن كانت بالتأكيد أكثر

ديموقراطية من السويد والدانمرك. ألغى دستور ١٨١٤ - طبقة النبلاء فى ١٨٣٧ كان الحكم الذاتى قد أدخل فعلاً. فى ١٨٨٤ - بعد معركة طويلة - وبالغة المرارة أنتهت بمثول رئيس الوزراء أمام القضاء - أنشىء نظامى برلمانى للحكم. (مسرحية *روزمرهولم* هى من بين أشياء أخرى، تعليق إبسن الحاد على السياسة النرويجية فى أعقاب انتصار اليسار الكبير هذا.) فى ١٨٩٨ أدخل حق الانتخاب العام للرجال وأخيرًا فى ١٩١٣ حصلت المرأة النرويجية على حق التصويت.(٩)

إن ما يجعل النرويج *تبدو* في مرحلة ما بعد الاستعمار فى منتصف القرن التاسع عشر إذن ليس وصفها السياسى والاقتصادى. رغم أنها لم تكن حرة فى إدارة سياستها الخارجية كانت فى كل النواحى الأخرى دولة تحكم نفسها بنفسها بقدر افتقارها المذهل إلى المؤسسات الثقافية والموارد. وباستثناء جامعة كريستيانيا التى تأسست فى ١٨١١ ظلت جميع المؤسسات الثقافية تقريبًا فى مملكة الدانمرك - النرويج القديمة فى الدانمرك.

المسرح والنشر

كان المسرح والذى سيجعله إبسن فنه الخاص به فى حالة نمطية من التخلف. أنشىء أول مسرح دائم فى النرويج وهو مسرح كريستيانا Christiania Theatre فى ١٨٢٧ .(١٠) خارج كريستيانيا كان لا يزال على الناس أن يعتمدوا على فرق المسرح الجوالة من الدانمرك والتى اعتادت التجول فى النرويج في الربيع والصيف. ربما رأى إبسن بعض عروضها فى سكين Skien وجريمستاد Grimstad. إن قصة إيساك دينسن Isak Dinesen (كارن بليكسن) القصيرة

العظيمة ***العواصف Tempests*** تتعلق بالتحديد بمثل هذه الفرقة التى كانت تتجول على الساحل الجنوبى للنرويج.[11] وكانت هناك أيضًا جمعيات درامية محلية في بعض المدن عادة فى الدوائر الاجتماعية الراقية التى استبعد إبسن منها.[12]

فى بلد لا توجد فيه مسارح دائمة يكون هناك بطبيعة الحال كتاب مسرح قليلون. عندما وصلت ***كاتيلينى Catiline*** من المطبعة فى إبريل ١٨٥٠ كانت أول مسرحية جادة تنشر فى النرويج منذ سبع سنوات.[13] وهكذا استحقت الانتباه وتلقت فى الواقع مراجعات ثلاث طويلة وإلى حد ما مختلطة وهو أمر لم يكن سيئًا بالنسبة للنرويج فى ١٨٥٠ إلا أن مسرح كريستيانيا رفض مسرحية كاثيلينى ولم يتم بيع الكتاب على الإطلاق.[14] وفى عزلته فى جريمستاد كان إبسن متحمس للحركات الثورية الأوروبية الكبرى. لم يرى حاجة إلى أن يختار بطلاً نرويجيًا عندما كان هناك بطل من روما يحظى باهتمام أوروبى أكبر أكثيرًا. لكنى كان تأثير ١٨٤٨ فى كريستيانيا قد أحدث تكثيف للحماس الوطنى. ربما كانت مسرحية ***كاثيلين*** بطريقتها الرومانسية التى جاءت متأخرة في الزمن على إتصال بأوروبا لكنها لم تكن على صلة مطلقًا بالاتجاهات النرويجية. فى أول مراجعة كتبت عن مسرحية لإبسن على الإطلاق يشكو بول بوتن - هانسن Paul Botten - Hansen والذى سيصبح صديقًا حميمًا لإبسن من أن المؤلف قد "انصرف عن الأمور القومية".[15] ولم يكتب إبسن عن شخص من روما ثانية حتى ١٨٧٣ ثم أعطى يفخر وعن عمد مسرحية ***الامبراطور والجاليلى*** العنوان الفرعى "مسرحية عن تاريخ العالم" كما لو كان يشير إلى بعده عن النرويج.

كان الممثلون فى مسرح كريستيانيا دانمركيين ونرويجيين يتحدثون اللغة الدانمركية. وعلى النقيض، كان المسرحان اللذان كان إبسن يعمل بهما فى برجن (١٨٥١ - ٧) وكريستيانيا (١٨٥٧ - ٦٢) مسرحين "نرويجيين" بدآ في خمسينيات القرن التاسع عشر فى مواجهة متعمدة لمسرح كريستيانيا "الدانمركى". كان لكلا المسرحية "النرويجيين" التزام فى البرنامج بالنطق النرويجى والكلمات النرويجية على خشبة المسرح. وقد أججت المعركة بين مسرح كريستيانا السائد والمسارح الوطنية الناشئة نار عداوات مسرحية شديدة وعديدة فى خمسينيات وستينيات القرن التاسع عشر وجد إبسن نفسه فيها وقد وقع فى شرك لا فكاك منه. واشترك بقوة فى الجدال فى الصحف حول المسرح وخاصة فى سنواته فى كريستيانيا. وعلى مدى الخمسة عشر سنة التالية من مسرحية ***ربوة الدفن*** إلى مسرحية ***المدعون*** باستثناء وحيد هو مسرحية ***كوميديا الحب*** أخذ إبسن موضوعات مسرحياته جميعًا من تاريخ وميثولوجيا وفولكلور النرويج.[١٦]

وفى معظم القرن كان صغار الناشرين فى كريستيانيا أقل كثيرًا فى الأهمية من الناشرين فى كوبنهاجن - عندما نشر إبسن كاثيلين فى ١٨٥٠ أخذ الطابع نقوده من صديقه أول شرلود Ole Schulerud. كانت علامة النجاح بالنسبة لكاتب نرويجى في ذلك الوقت ناشر دانمركى. لم يحقق إبسن هذا حتى ١٨٦٦ عندما نشرت مسرحية ***براند*** بواسطة فردريك هيجل Frederik Hegel من Den Gyldendalske وظل هيجل صديقه وناشره حتى بقية حياته. بعد موت هيجل استمر ابنه فى طبع كتب إبسن. لقد ظلت حقوق طبع أعمال من يسمون الكبار النرويجيين العظام الأربعة فى القرن التاسع عشر - إبسن وبيورنستجرن

بيورنسون والكسندر كيلاند Alexander Kielland ويوناس لى Jonas Lie – فى أيدى دانمركية حتى ١٩٢٥ عندما تأسست جيلدندال Gyldendal النرويجية.

فى خمسينيات القرن التاسع عشر امتزجت القومية النرويجية فى تناغم مع القومية الاسكندنافية وبصفة خاصة بين المثقفين.

ظل إبسن اسكندنافيًا ملتزمًا طوال حياته. ومع تزايد المعارضة للوحدة مع السويد أصبحت الروابط الثقافية القوية مع الدانمرك محل نزاع أكبر من الناحية السياسية. وفى أوائل سبعينيات القرن التاسع عشر طالب أولوس فيورتوفت Olaus Fjortoft (١٨٤٧ – ٧٨) بالنضال ضد "الوحدتين" "Two unions" والذى قصد بهما الوحدة السياسية مع السويد والوحدة الثقافية مع الدانمرك. كان فيورتوفت – والذى مات وهو صغير جدًا – نوعًا من الاشتراكى الطوباوى، مدافعًا عظيمًا عن كميونة باريس Paris commune وقائدًا فى معركة تطوير لغة مكتوبة نرويجية حقيقية. لقد دخل التاريخ الأدبى لأنه كان ينظم "الصفافير" whistle وصيحات الاستهجان Catcalls التى كانت تحيى افتتاح كوميديا إبسن ***عصبة الشباب*** فى كريستيانيا فى أكتوبر ١٨٦٩ . لقد اعتبر فيورتوفت وتقريبًا كل إنسان آخر فى النرويج *ستينسجارد* Steensgaard المحامى الجبان فى المسرحية صورة كاريكاتورية شفافة لزميل إبسن وصديقه بيورنستجرن بيورنسون (١٨٣٢ – ١٩١٠) ولهذا كان ذلك طعنة فى ظهر كل الشباب الراديكالى فى النرويج. وهذا يبين – بصرف النظر عن أين عاش إبسن حقيقة – أن النرويجيين فعلوا كل ما استطاعوا لتفسير مسرحياته على أنها تعليقات على الأحوال المحلية.[١٧]

وطبقًا لبر داهل Per Dahl الباحث فى براندس Brandes خلقت "الانطلاقة الحديثة" صلات ثقافية بين البلدين أقوى من ذى قبل.[١٨] وطبقًا لأحد التقارير، نشر ستون من المؤلفين النرويجيين ما بين ١٨٦٠ و ١٨٩٠ كتبًا فى الدانمرك. إن الزيادة فى الأعداد تشهد فى الوقت نفسه على القوة الثقافية الدانمركية والتأثير المتزايد للأدب النرويجى لأن الثلث الأخير من القرن التاسع عشر كان عصرًا ذهبيًا للأدب النرويجى وهو زمن أنتج فيه إبسن وبورنسون وألكسندر كيلاند ويوناس لى وآرن جاربورج Arne Garborg وأمالى سكرام Amalie Skram أفضل أعمالهم. إلا أنه بحلول ١٩٠٥ كانت هذه الحقبة فى طريقها إلى الانتهاء. فى القرن العشرين لم يستطع كاتب نرويجى أن يقهر كريستيانيا (ناهيك عن أوسلو) بقهره كوبنهاجن أولاً.

الفن والقومية

فى النرويج فى أوائل القرن التاسع عشر كان الفن والمؤسسات الفنية - إذا كان هناك احتمال لوجودهم أصلاً - حتى أقل تطورًا من المسرح . عندما ولد إبسن لم يكن فى البلاد معرض للفن أو أكاديمية للفن. أنشئت مدرسة للرسم فى العاصمة فى ١٨١٨ وهى نفس السنة التى أقيم فيها أول معرض للفن فى تاريخ النرويج هناك. ويجب أن أضيف أن هذا لم يكن معرضًا للأعمال الجديدة ولكن للصور الزيتية التى قام المواطنون الخاصون باقراضها للمعرض.[٢٠]

لقد أعطى غياب المتاحف وأماكن العرض النرويجيين فرصًا قليلة لكى يروا أعمال مصوريهم هم. إن ي. سى. داهل J.C. Dahl مصور المناظر الطبيعية

(١٧٨٨ - ١٨٥٧) وهو ابن صياد سمك من برجن كان أشهر فنان نرويجى بدرجة فائقة فى النصف الأول من القرن إلا أنه بحلول منتصف ثلاثينيات القرن التاسع عشر لم تكن لوحاته متاحة بشكل عام فى النرويج. لقد تعلم داهل - وهو صديق مقرب لكاسبر ديفيد فريدريش Caspar David Friedrich (١٧٧٤ - ١٨٤٠) فى كوبنهاجن وكان أستاذًا فى أكاديمية الفن فى درسدن Dresden منذ ١٨٢٤ . *لقد* نعى جيل النرويجيين الوطنيين الشباب الذين بلغوا سن الرشد حوالى عام ١٨٣٠ مثل هذا الفقر الثقافى. فى المجموعة الأولى لشعر اندرياس منش Andreas Munch (١٨١١ - ٨٤) بعنوان ***Ephemerer*** (١٨٣٦) هناك سلسلة من القصائد تحت عنوان "رحلتى الأولى" My First Voyage تتناول رحلته بالقارب من كريستيانيا إلى كوبنهاجن وتجاربه فى العاصمة الدانمركية. المقطع الأول لقصيدة متقدة العاطفة عنوانها" فى لوحة زيتية لداهل Dahl" تسجل فرحة الشاعر عندما يتعرف على منظر طبيعى من وطنه وينتهى بـ "لا يصور مثل هذه الأشياء إلا ابن من أبناء النرويج" ويستمر المقطع التالى فى نغمة مرة:

"على أن أبحث فى صالات الدانمرك/ هذه الألوان؟ بين أشجار الشاطىء الدانمركية/ علق إكليل من الغار من أجله/ بينما تجادل النرويج كل وضع/ لا تملك شيئًا من فنانها هى/ لاشىء غير ذكرى عارها!"[٢١]

ريما كانت الإشارة إلى تكريم داهل تتعلق بحقيقة أنه تم عرض منصب أستاذية لداهل فى ١٨٢٨ فى الأكاديمية بكوبنهاجن لكنه رفضه.[٢٢] أرى أن إشارة منش Munch إلى النرويج فى أنها "تجادل كل وضع" تعنى أن الستورتنج النرويجى لم يعرض على داهل موقعًا ذا مرتب.

ويما أن منش ينتمى إلى جيل ورجـلاند Wergeland وولهـافن Welhaven الرومـانسى العظيم (وتورچنيف Turgenev وباكونين Bakunin ومـاركس Marx) استمر فى حياته العملية الناجحة كشاعـر وكاتب مسرحى وروائى. وبحلول ١٨٦٠ أصـبح هو – وليس بيورنسـون أو إبسـن – أشـهـر كـاتب فى النرويج و أكـثـرهم احترامًا.[٢٣] فى ١٨٦٠ عندما كان إبسن من الناحية المالية فى الحضيض كان منش أول كـاتب يتقـاضى راتبًا سنويًا من البـرلمان النرويجى.[٢٤] وقد رأى كل من إبسن وبراندس بالصـدفة أحد أهم مسـرحيات منش وكتبا مراجعة عنهـا وهى التراجيـديا التـاريخيـة ***لورد ويليام راسل*** ***lord William Russel*** (١٨٥٧) وهى "توليفة" concoction مثالية تمامًا تمتلىء بطبقـة النبلاء الارستقراطية العاملة والخيانة الشريرة والتضحية بالنفس من جانب المرأة.[٢٥]

من الواضح أن ثورة إندرياس منش الشعـرية لحسـاب داهل عـبـرت عن قلق ثقافى مهم لأن البرلمان النرويجى قرر شراء الأعمال الفنية من أجل إقامة صالة عرض gallery قومية . وعلى خلاف معظم صـالات العرض الأوروبية القومية لم تكن لدى صـالة العرض النرويجيـة مجموعة من اللوحات الملكية الموجودة لكى يضيفوا إليها: فى ١٨٣٦ لم تكن الأمـة تمتلك لوحة زيتية واحدة. عندما افتتحت "صالة العرض القومية" فى كريستيانيا فى ينـاير ١٨٤٢ تباهت بأن لديها اثنين وسبعين لوحة وتمثالين نصفيين عرضوا فى "ثلاث غرف صغيرة فى القلعة الملكية".[٢٦]

كانت سنة ١٨٣٦ هى أيضًا السنة التى تأسست فيها جمعية كريستيانيا للفن Christiania Art Society (أول شىء فعلته هو شراء لوحة لداهل).[٢٧] واحتفالاً

بهذا الحدث كتب الشاعر البارز سباستيان ولهافن Sebastian Welhaven "تحية إلى جمعية الفن". وقد أكد أهمية الفن بالنسبة لأمة ناشئة رابطًا الفن بالطبيعة وبالهوية القومية بطريقة نموذجية طبقًا للثقافة النرويجية فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر:

"فى الجبال يعيش فننا وشعرنا
هناك فى قلب البلاد لا يزال يحلم
هناك أرانا لمحة لأجنحه
فى قصص الوادى، فى لحن الوادى
ولكن بالنسبة لشعب شاب استيقظ حديثًا
يحتاج الفن قائدًا، مفسرًا
في أصلب حجر الطبيعة يكون قد
فهم الشرارة التى ولدتها السماء
والتى تزداد تألقًا وترتفع أخيرًا
لكى تعطى الأشكال معنى روحيًا"(٢٨)

يصر ولهافن - بتعبيره عن النظرة الرومانسية عن الفنان بصفته المفسر الذى اختاره الله لروح الشعب - على أنه ينبغى على الفنان القومى الحقيقى أن يجد إلهامه فى الطبيعة النرويجية. إن الانتقال من الجمع Plural (الفن والشعر) فى نهاية السطر الأول إلى الضمير المفرد "هو" it فى بداية السطر الثانى أمر مدهش جدًا. إن التأثير هو التأكيد القوى على الايمان الرومانسى بوحدة الفنون: فى النهاية التصوير Painting هو الشعر والشعر هو التصوير. كما يستثنى

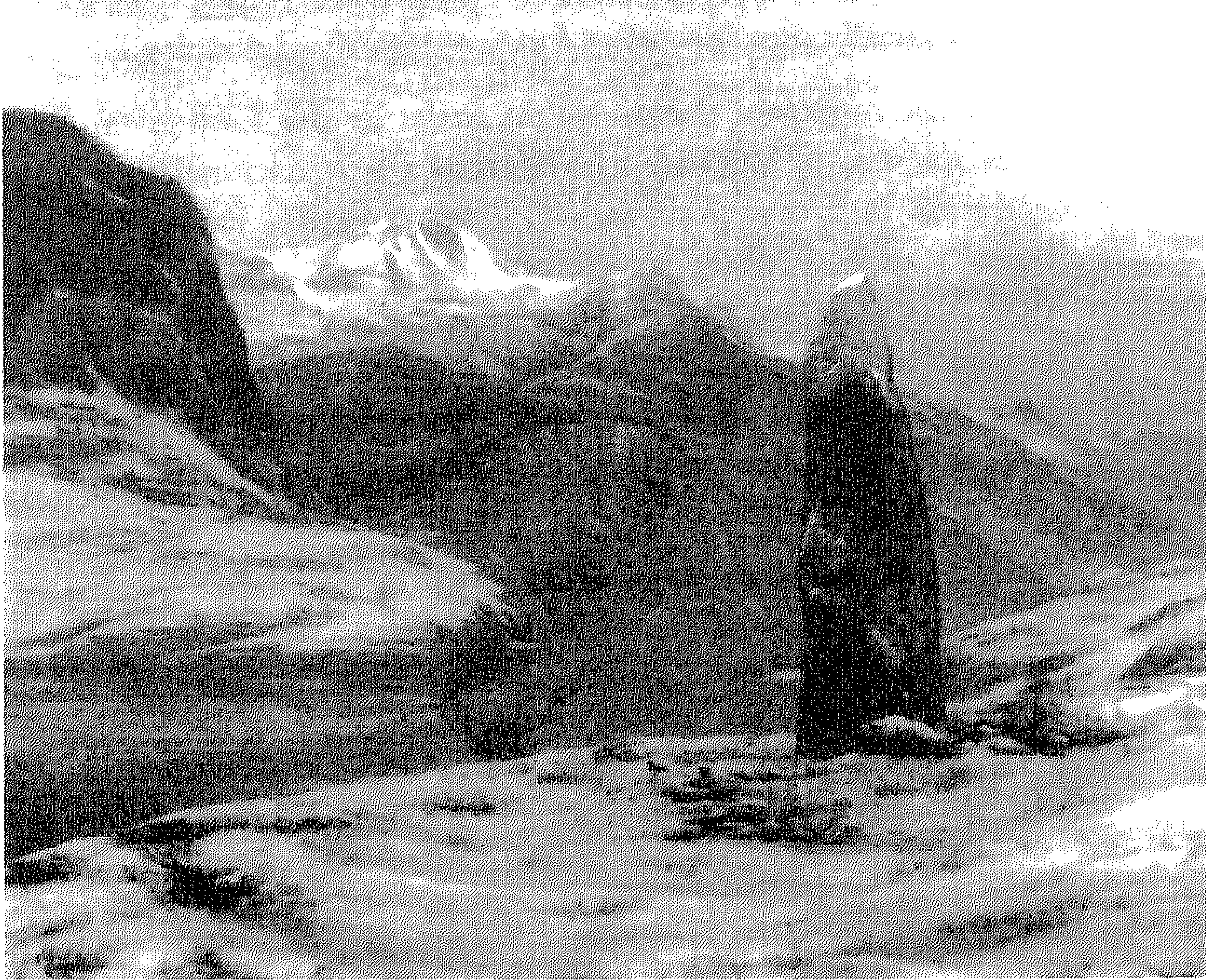
ولهافن أيضًا داهل بصفته الفنان الذى يعبر عن الروح النرويجية بطريقة أقرب إلى الكمال:

"هكذا يخلق داهل النبيل
حالة مزاجية حية فى تحولات transformations الطبيعة
فى ابتسامة السماء، فى انطلاقات سحابة العاصفة
إنه يصور بشجاعة فرحك وعذابك
هكذا يعظِّم الفن الذهبى لك
الساعات المظلمة لتجوالك المشغول
ممسكًا السعادة قصيرة الوقت للحظة
مخلِّصًا إياها من تغيرات الزمن".[٢٩]

عهد إلى داهل بصفته شاعر أمته مهمة تفسير آمال شعبه التى لم تتحقق بالشكل الواجب مواسيًا ومدعمًا روحها فى أوقات المحن. وكما سنرى فى الفصل ٥، كان من الواضح فى أوائل خمسينيات القرن التاسع عشر أن إبسن يلهم عن طريق داهل والقومية الفنية التى كان يمثلها (و أيضًا عن طريق منش Munch وطريقة ولهافن فى مدحه). فى ١٨٤١ وضع داهل مبادئه الفنية فى خطاب إلى واعية وصديقه فى برجن ليدر ساجن Lyder Sagen:

"يجب ألا ينقلنا المشهد الطبيعى Landscape فقط إلى بلاد أو منطقة معينة لكنه يجب أن يحتوى الجوانب المميِّزة لهذه البلاد والطبيعة فيها. يجب عليه أن يخاطب المشاهد الحساس بطريقة شاعرية. يجب - بالإضافة إلى

ذلك – أن يخبره عن طبيعة البلاد وطرق البناء فيها وشعبها وعاداتها مرة فى الشكل الـ رعوى idyllic ومرة فى الشكل التاريخى الذى يفيض بالأسى – ماذا كانوا وماذا أصبحوا، إذا جاز لى أن أعبر بهذا الشكل. هذا للأسف ما أفتقده كثيرًا فى المشاهد الطبيعية الجيدة جدًا التى تنتج فى النرويج بغير هذه الطريقة، إنها لا تتنفس الخصوصية النرويجية بشكل كاف.(٢٠)



ج. سى. داهل. *الشتاء فى سوجفيورد* Winter at Sognefiord،
١٨٢٧ . تصوير فوتوغرافى بواسطة ج. لايثون : *المتحف القومى للفن
والعمارة والتصميم*، أوسلو.

إن "الشتاء فى سوجفيورد" (١٨٢٧) فى تناولها الماضى والحاضر للشعب النرويجى والتى تتسم بتجسيد الطابع التاريخى والحزين والشاعرى تمثل موقف داهل الجمالى. (**الشكل ١**) فاللوحة تصور المنظر عبر الزقاق البحرى الذى تكتنفه الصخور fiord فى اتجاه فيمريت Fimreite وهو مكان موقعة حربية مشهورة فى عام ١١٨٤ هزم فيها الملك سفير Sverre منافسه ماجنوس ارلينجسون Magnns Erlingsson. والمشهد الطبيعى - والذى رآه داهل فى ربيع ١٨٢٦ تغطيه الثلوج ويسيطر على اللوحة "بوتا" وهو حجر أثرى من عصر الفايكنج فى المقدمة. واللوحة والتى يتخللها إحساس حزين بعظمة الماضى والبؤس المعاصر توحى أيضًا بعظمة الطبيعة الحالية. إن الأمر يبدو كما لو كما أن داهل يحث النرويجيين على أن يستمروا لكى يقوموا بأعمال بطولية جديدة فى ذكرى عظمتهم فى الماضى. إن ***الفايكنج فى هلجلاند*** لإبسن تتبع خطوات داهل.

فى ١٨٣٦ عندما كان كثير من الشعراء والسياسيين يغذون بالوقود مشادة شعبية حول أهمية الفنون المرئية للأمة الفتية كان إبسن فى الثامنة من عمره - إن كل الاهتمام المعطى للفنون ربما ألهم طموحه لكى يصبح رسامًا. من المؤكد أنه كان يتلقى دروسًا فى التصوير فعلاً وهو صبى فى سكاين Skien. كان أول معلم له هو مايكل ماندت Mikkel Mandt (١٨٢٢ - ٨٢) وهو الذى علمه التقنيات الأساسية للرسم بالزيت. وقد استمر ماندت نفسه فى الدراسة مع يوهانز فلينتو Johannes Flintoe فى ١٨٤٢ . وفى ١٨٤٣ أصبح أول تلميذ لأدولف تيدماند Adolph Tidemand فى كريستيانيا. فى ١٨٤٧ - ٨ درس ماندت فى دوسلدورف وتخصص فى البورتريهات ويقال أنه كان يساعد تيدماند في ***هوجيانرن***

Haugianerne. وفى النهاية ترك ماندت التصوير ليصبح شريفًا فى مسقط رأسه فى جنوب النرويج ليس بعيدًا عن سكاين.

وحوالى ١٨٥٠ عندما وصل إبسن إلي كريستيانيا كانت لاتزال لديه أفكار ليصبح مصورًا. لكن فى ذلك الوقت كان على الفنان الطموح أن يترك النرويج ليتلقى تدريبًا فنيًا جادًا ولم يكن لدى إبسن نقود. كان داهل الموقر قد ذهب إلى كوبنهاجن فى ١٨١١ وإلى درسدن فى ١٨١٨ ولكن بحلول أربعينيات القرن التاسع عشر كان المصورون النرويجيون يفضلون دوسلدورف. وفى سبعينيات القرن التاسع عشر ذهبوا إلى ميونيخ عندما قابل إبسن وصادق كثيرين منهم. وفى ثمانينيات القرن التاسع عشر وتسعينياته كانوا يرغبون فى الذهاب إلى باريس وبذلك وفى النهاية - إلى الانطباعية impressionism والأشكال الحديثة الأخرى.

عندما كان إبسن يعيش في برجن (١٨٥١ - ٧) كان يرسم لوحات كثيرة وكان يرسم تصميمات للملابس لبعض العروض التى كان يخرجها بما فيها بعض مسرحياته هو.[٣١] فى هذه الفترة كان إبسن يتلقى الدروس من يوهان لودفيج لوستينج. Johan Ludvig Losting (١٨١٠ - ٧٦) وهو رسام ومصور فوتوغرافى قام برسم اللوحات للمناظر للمسرح فى برجن فى سنينه الأولى وعمل كرسام drawer وطابعًا بالطباعة الحجرية Lithographer بالإضافة إلى إدارته لمحل كان يبيع فيه مستلزمات فنية - وهى تنويعة تذكرنا ببالستد Ballested المصور ومصفف الشعر وقائد الفرقة النحاسية والمرشد السياحى فى مسرحية ***السيدة من البحر***. وكل ما تبقي من لوحات لوستينج اليوم هو بعض المناظر الطبيعية على النسق الكلاسيكى الجديد neoclassical.

وفى فترته الثانية فى كريستيانيا (١٨٥٧ - ٦٤) كان إبسن يتلقى الدروس من رسام المناظر الطبيعية ماجنوس ثلسترب باج Magnus Thulstrup Bagge(١٨٢٥ - ٩٤). كان يقال إن باج هو مصدر إلهام شخصية هلمر إكدال فى مسرحية ***البطة البرية*** لكن هذا ليس مؤكدًا على الإطلاق.[٣٢] وكان باج من بين ثلاثة معلمين للفن لإبسن أكثرهم موهبة وأفضلهم تعليمًا فقد درس فى الأكاديمية فى كوبنهاجن من ١٨٤٤ إلى ١٨٤٧ ثم فى أوائل خمسينيات القرن التاسع عشر مع أوجست ليو August Leu فى الأكاديمية فى دوسلدورف. إن إحدى أعظم لوحات باج واسمها ***Labrofossen***(١٨٤٧) معلقة الآن فى المتحف القومى للفن فى أوسلو.

وفى أواخر خمسينيات القرن التاسع عشر عندما كانت الحياة العملية لإبسن تسير سيرًا سيئًا جدًا كانت تراوده أفكار هجر المسرح لكى يصبح مصورًا محترفًا. وكتبت زوجة ابن ابسن برجليوت Bergliot (إسمها قبل الزواج بيورنسون Bjornson): "ليس سرًا أنه كان يريد أن يصبح مصورًا ولكن أناسًا قليلين يعلمون كم بذلت مدام إبسن من جهد لتجعله يتخلى عن ذلك. حقًا إنها هى نفسها تقول" كان على أن أنازعه فعلاً".[٣٣] وكانت فروسوزانا Fru Suzannah محقة عندما نصحت إبسن أن يبتعد عن التصوير. إن لوحاته وهى متاحة الآن على الوب لا تظهر أية موهبة بارزة. إلا أن إبسن كانت له بعض التجارب كفنان لأنه فى ١٨٥١ ربما قدم الرسومات التوضيحية لمجلة استمرت فترة قصيرة تسمي ***Andhrimner***. وكما أوضح إريك هنينج إدفاردس Erik Henning Edvardsen إذًا كان هذا صحيحًا فإن إبسن يكون أول مصور يعمل فى مجلة نرويجية.[٣٤]

ربما يكون مغريًا أن نصنف إبسن كـ "كاتب بورجوازى أبيض ذكر" ونتحرك من هنا. إلا أننا لوفعلنا ذلك فنحن نستأصل خصوصية إبسن. بلاشك كان إبسن رجلاً أبيض فى عالم الرجل الأبيض وكانت النرويج في القرن التاسع عشر بالتأكيد دولة عنصرية كالدول الأوروبية الأخرى وكانت بالتأكيد أكثرها خوفًا من الأجانب Xenophobic فى دستور ١٨١٤ الليبرالى نسبيًا فى الأمور الأخرى مثلاً كان اليهود وجميع المذاهب الرهبانية monastic مستبعدين صراحة من المملكة. يقول البند٢ SS من الدستور النرويجى: الديانة الانجيلية - اللوثرية evargelican - Lutheran تظل هى الديانة الرسمية للدولة. على المواطنين الذين يدينون بها واجب تربية أبنائهم على نفس الديانة. يجب عدم التسامح مع الجزويت Jesuits. ولا يزال اليهود ممنوعين من الدخول إلى المملكة".[٣٥] إن معارضة الفقرة "الشائنة عن اليهود" والتى قادها الشاعر هنريك ورجلاند Henrik Wergeland أصبحت مسموعة فى أوائل ثلاثينيات القرن التاسع عشر لكن استدعى الأمر أربع محاولات قبل أن يستطيع الستورتنج Storting فى النهاية ١٨٣١ أن يجمع أغلبية الثلثين المطلوبة لتغيير الدستور. وقد سمح للمذاهب الرهبانية بالوجود فى ١٨٩٧ . أما بالنسبة للجزويت فقد ظلوا ممنوعين من الأراضى النرويجية بواسطة الدستور حتي ١٩٥٦ .

كانت النرويج فى القرن التاسع عشر متجانسة تمامًا من الناحية العرقية. وكان المستثنون من هذه القاعدة هم الرعاة فى أرض اللاب nomadic Lapps (سامى Sami)والفنلنديون الذين وصلوا حديثًا نسبيًا فى الشمال البعيد. وكمثل

الكتاب الاسكندنافيين الآخرين كان لدى إبسن الميل إلى أن يجعل الشمال البعيد فى النرويج مكانًا لما هو خارق للطبيعة، للوحوش والأشباح. يقال إن أيرين Irene الغريبة فى مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** تتحدث "لغة نرويجية نقية جيدة مصحوبة ربما بأقل قدر من تأثير اللهجة الشمالية". (١٣ : ٢٢٦). إن ربيكا وست فى مسرحية ***روزمرهولم*** تأتى من فينمارك Finnmark (المنطقة التى فى أقصى شمال النرويج على الحدود الروسية وإلى شمال فنلنده). ويقال صراحة أن الغريب Stranger فى مسرحية ***السيدة من البحر*** من كفين Kvaen أى أنه ليس من اللاب لكنه مهاجر إلى فينمارك من فنلنده (١١ : ٨٨). فى الايديولوچيا الشعبية النرويجية كان يفترض أن مثل هؤلاء ماهرون بشكل خاص فى الشعوذة والسحر.[٣٦]

وكان هناك مسافرون رومانيون (غجر gypsie) فى النرويج منذ القرن السادس عشر. وكانت لهم أدوار بارزة فى مسرحية ***براند*** وهى أول مسرحية كتبها إبسن فى إيطاليا. إن فتاة الجبال الوعره جيرد Gerd التى تموت مع براند هى من التتار (غجرية) وتموت أجنس Agnes من الحزن بعد أن يجبرها براند على أن تسلم كل ملابس طفلها المخزونة وهى الأشياء الوحيدة التى بقيت لها بعد موت ابنها الطفل إلى امرأة غجرية. إلى جانب ذلك فى كل من مسرحية ***براند*** ومسرحية ***بير جينت*** نسمع عن نرويجى عرقى هو شاب من القريه المحلية الذى يتزوج من غجرية ويتبعها فى أسفارها. فى مسرحية ***براند*** الرجل المقصود هو الخطيب المرفوض لأم براند مغتصبة المال وجيرد Gerd إبنتهما. إذن جيرد وبراند هما قريبان رمزيان وفى المشهد الأخير من المسرحية يشاركان فى نفس

الوضع كطريدين مفتونين برؤي طوباوية مشرقة غير صالحين بنفس القدر للعيش في مجتمع لا مكان فيه لأناس مثلهما.

وباستثناء مسرحيتيه الرومانيتين ***كاتيلين والأمبراطور والجليلى*** تستحضر مسرحيات إبسن عالمًا نرويجيًا خالصًا تسكنه مخلوقات غير طبيعية أكثر من الأجانب لأنه فى المسرحيات المبكرة كما فى مسرحية ***بير جينت*** تتقابل الترولات والجنيات والنيسر ومخلوقات سحرية أخري. إن اللحظة الأجنبية foreign moment الأكثر توهجًا عند إبسن على الإطلاق هى الفصل الرابع من ***بير جينت*** (وقد كتبت قبل ذهاب إبسن نفسه إلى مصر فى ١٨٦٩ ليحضر افتتاح قناة السويس) عندما يلتقى بير على مستوى الأنداد بالممثلين المحدثين للامبريالية والاستعمار والرأسمالية وكذلك بالمصريين المحدثين.[٣٧] ويوجد هنا وهناك أيضًا بعض الاسكندنافيين وبصفة خاصة الرأسمالى السويدى ترمبتر سترال Trumpeterstraale فى مسرحية ***بير جينت*** والمصور الدانمركى وصاحب الـ سبع صنايع" بالسنيد فى مسرحية ***السيدة من البحر*** والذى عاش فى النرويج لسنوات عديدة: إن فانى ويلتون Fanny Wilton المثيرة جنسيًا فى مسرحية ***جون جابريل بوركمان*** تتخذ إسمًا بريطانيًا لكن ليس هناك فى النص ما يشير إلى أنها أى شىء غير أنها نرويجية. فى هذه الحالة يبدو أن اسمها يبين صلتها بالعالم الكبير خارج النرويج أكثر من صلتها بأية جنسية معينة.

إن جنس إبسن كان أساسيًا بالطبع بالنسبة لحياته العملية فلو أن إبسن كان قد ولد امرأة ما كان له أنه يصبح كاتبًا.[٣٨]

هذه ليست بديهية عامة لأنه فى ١٨٤٦ فى سن الثامنة عشرة أصبح إبسن أبًا لابن هو هانز چاكوب هنريكسن بيركدالن Hans Jacob Henriksen Bırkedalen ولدفى ٩ أكتوبر ١٨٤٦ من إلس صوفى جنسداتر بيركدالن Else Sophie Jensdatter Birkedalen وهى خادمة فى صيدلية فى جريمتاد حيث كان إبسن يعمل كمساعد وكانت تكبره بعشر سنوات.[٣٩] ٠مما يدعو للدهشة أن يعود اسم بيركدالن فى مسرحية إبسن *ليلة سانت چون* كاسم مزرعة متنازع عليها ثم يتضح أنها تنتمى إلى البطل بيرك Birk والذى كان يسمى فى الأصل بيركدالن).

ربما كان ميلاد طفل غير شرعى بالنسبة لامرأة يعنى نهاية أية آمال فى التعليم ناهيك عن أية فرصة للكتابة. بالنسبة لشاب بلا نقود كان هذا يعنى صراعًا مرهقًا لدفع نفقة طفل ربما لم يقابله أبدًا.[٤٠] في هذا الشأن فإن حياة إبسن العملية هى النقيض الكامل لحياة أخت شكسبير كما تخيلتها ڤرجينيا وولف Virginia Woolf : فتاة صغيرة موهوبة ومتحمسة للعمل فى المسرح فى كل مجال كأخيها والتى - بعد أن خذلها جنسها "تجد نفسها أخيرًا وقد أصبح لديها طفل (و) تقتل نفسها فى ليلة من ليالى الشتاء وترقد تحت التراب فى مفرق طرق حيث تقف الأوتوبيسات الآن خارج "الفيل والقلعة" Elephant and Castle.[٤١] أحب أن أعتقد (لكن لا يوجد طبعًا دليل على ذلك) أن تحليل إبسن الراديكالي بشكل مدهش لوضع النساء واحترامه لاستقلال النساء وإيمانه بمواهبهن كمفكرات وكتاب هو اعتراف ضمنى بأنه - أكثر حتى من معظم الرجال - يدين بحياتة العملية لجنسه.

النقود

كثيرًا ما يسمى إبسن بـ "البورجوازى" bourgeois. الصورة التقليدية للكاتب البورجوازى فى القرن التاسع عشر هى صورة الرجل الذى يعيش داخل أوبالقرب من إحدى العواصم الثقافية الكبرى فى أوروبا ويكتب بلغة كبرى (الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية) ويستطيع الوصول بسهولة إلى جميع مصادر الثقافة الأوروبية. هذه الصورة يكدّر من صفوها ولكن لا يزيحها الأهمية التى لا تنكر للكتاب الروسى والاسكندنافيين الذين يكتبون داخل الثقافة الأوروبية فى ذلك القرن وفى حالة إبسن هناك أيضًا صورة الكاتب المشهور الذى يقترب من نهاية حياته العملية اللامعة، شخص كالذى رسم صورته بالزيت إريك ورنسكيولد Erik Werenskiold فى ١٨٩٥ . (الشكل ٢) إن الانطباع الذى تعطيه هذه اللوحة هى لإبسن كأيقونة icon ثقافية حادة العينين، رجل هو بالتأكيد مستقر فى شقته الخاصة فى عاصمة بلاده تحميه ماليًا الاستثمارات الآمنة، الرجل الذى أحب التكريم الرسمى خاصة إذا قدمته الأيدى الملكية والذى لم يتردد فى أن يطلبه هو بنفسه.[٤٢]



٢- إيرك فرانسكيولد، صورة للشاعر هنريك إبسن، ١٨٩٥ .

DACS ٢٠٠٥ . صورة فوتوغرافية لـ ج. لاثيون J. Lathion،
المتحف القومي للفن والعمارة والتصميم، أوسلو.

إن الصورة التى رسمها فرنسكيولد تقدم شيئًا هامًا عن إبسن فى ١٨٩٥ لكنها لا تبدأ حتى فى أن تمسك بزمام مسار الشخص الذي يدعى هنريك يوهان إبسن الذى بدأ حياته فى ٢٠ مارس ١٨٢٨ فى سكاين وهى مدينة وميناء صغير على الساحل الجنوبى الشرقى للنرويج. كانت أم إبسن ماريشن التنبرج Marichen Altenburg من عائلة طيبة فى سكاين. وكان أبوه كنود إبسن Knud Ibsen لوقت ما تاجرًا غنيًا ومحترمًا في المدينة. إن الاسمين نفسيهما ألتنبرج وإبسن يشيران إلى وضعهما البورجوازى. بالنسبة للشخص النرويجى من المدهش أن يكون لكثير من الأبطال أسماء من الطبقة العليا معظمها كما يبدو ألمانى أو دانمركى: لون هسل Lone Hessel ونورا هلمر ويوهان روزمر وربيكا وست وهيدا جابلر وأرنولد رويك وكثيرًا ما تتناقض معها أسماء من الطبقة الدنيا النرويجية فمسز هلمر يبتزها مستركر وجستاد دكتور ستوكمان يعارضه الطباع أسلاكسن Aslaksen ونقيض چون جابريل بوركمان هو فيلهلم فولدال. إن الاستثناء الواضح. هو سيد البنائين هالفارد سولنس Halvard Solness والذى يكشف اسمه عن وضعه كرجل كون نفسه بنفسه.

عندما كان هنريك الصغير فى السادسة فقد أبوه كل ماله. وفى ١٨٣٥ كان على عائلة إبسن أن تنتقل إلى مزرعة صغيرة خارج المدينة. وفيما بعد كان عليهم أيضًا أن يتركوا المزرعة كان إبسن وقتها مثالاً لشخص ذى قيمة اجتماعية منخفضة. وكان لديه أقل القليل من المال فى الأعوام الثلاثين التالية. وكان يعانى من متاعب رهيبة لكى يجمع نفقة ابنه. وقد اكتشف بر كريستيان هجلند داهل Per Kristian Heggelund Dahl خطابًا مؤثرًا من إبسن بتاريخ ٧ ديسمبر ١٨٤٦

موجهًا إلى قاضى المدينة بريوس Preus فى جريمشتاد والذى كانت مهمته أن يحدد بالضبط كم يدفع إبسن نفقة لابنه فى السنوات الخمسة عشر التالية: "أنا الآن في عامى العشرين، أنا لا أملك شيئًا على الإطلاق باستثناء بعض الملابس البالية وأحذية مبياضات وسوف أترك قريبًا الصيدلية فى جريمستاد حيث عشت كمساعد أى بدون أى مبالغ مالية غير طعامى وحاجياتى الضرورية التى ذكرتها، ذلك منذ صيف ١٨٤٣ ."(٤٣) وأخيرًا ترك إبسن جريمستاد ليذهب إلى كريستيانيا فى ١٨٥٠ . فى ١٨٥١ انتقل إلى برجن وعاد إلى كريستيانيا فى ١٨٥٧ . فى ١٨٥٨ تزوج من سوزانا داى ثورسن Suzzannah Daae thorsen وفى ١٨٥٩ ولد ابنهما الوحيد سيجورد Sigurd وفى ١٨٦٤ استقرت عائلة إبسن فى روما.

كانت إقامة إبسن الثانية فى كريستيانيا تتميز بالمصاعب المالية القاسية. بيَّن داهل أن إبسن فى هذه الفترة قد قدم للمحاكمة بسبب ديونه ليس أقل من ثلاث عشرة مرة (عشر مرات في ١٨٦١ وحدها) وفى بعض المرات أنقذ بصعوبة من العقوبة المعتادة للمدينين وهى بالتحديد السجن الشاق.(٤٤) أقبل إبسن على الكحوليات بشكل متزايد وكان يرى فى بعض الأحيان مخمورًا في الشوارع. كتب فرانسيس بول Francis Bull فى ١٨٦٤ أن البورجوازية فى كريستيانيا فى ١٨٦٤ قد طلب منها أن تدفع نقودًا حتى يمكن للـ "شاعر المخمور هنريك إبسن" أن يسافر إلى الخارج.(٤٥) وظلت عائلة إبسن تنتقل دائمًا إلى مساكن أرخص واحقر فى أماكن أسوأ قبل أن يغادروا البلاد أخيرًا إلى روما في أوائل ١٨٦٤ . وقد مولت المرحلة منحة من الحكومة واكتتابات من الأصدقاء والمؤيدين والتى نظمها

- من بين آخرين زميل إبسن وصديقة بيورنستجرن بيورنسون.(٤٦) ولكن فى ٢ يونيو ١٨٦٤ بعد أشهر قليلة فقط من رحيل إبسن تم بيع كل أثاثه ومتعلقاته الشخصية الأخرى التى كان يحفظها فى غرفة الخزين فى مسرح كريستيانيا فى مزاد علنى فشل فى أن يجمع ما يكفى من النقود ليغطى كل ديونه.

لم يعرف إبسن شيئًا عن هذا المزاد المشين حتى ١٨٦٦ عندما ذكره بيورنسون فى خطاب رد عليه إبسن بما يلى:

"لم أبك على فقدان الأثاث وهذه الأمور ولكن أن أعلم أن خطاباتى الخاصة وأوراقى ومسوداتى... إلخ بين يدي أى شخص أمر مزعج لى بدرجة كبيرة."(١٦٩:١٦). (٤٧) ظل إبسن يدفع ديونه التى كانت عليه في النرويج لسنوات عديدة. وقد انتظر حتى ١٨٨٥ قبل أن يخاطر ويشترى أثاثًا مرة ثانية وكان إبسن فى باقى حياته حريصًا جدًا بشأن النقود وفعل كل ما فى وسعه لكى يؤمن نفسه وعائلته من الناحية المالية.

التعليم

الطبقة الاجتماعية ليست فقط أمرًا يتعلق بالنقود. الثقافة والتعليم هما علامتان قويتان بنفس القدر على الطبقة الاجتماعية. فى سكاين اجتاز إبسن التعليم الأولى rudimentary لكن أباه لم يستطع من الناحية المالية أن يرسله إلى مدرسة ثانوية لإعداده لدخول الجامعة. عندما كان إبسن طفلاً كان تعداد سكاين حوالى ٢٠٠٠ نسمة. ربما كانت سكاين مدينة صغيرة على حدود أوروبا لكنها لم تكن مجتمعًا مغلقًا Closed - off منعزلاً. كان للمدينة حياة تجارية واقتصادية

حية يغذيها تصدير الأخشاب. وكانت هناك أكثر من ثلاثين سفينة مسجلة فى سكاين مما يضمن اتصالاتها بالعالم.(٤٨) ومثل المدينة فى مسرحية ***أعمدة المجتمع*** - حيث ترسو السفن الأمريكية كثيرًا فى الميناء ولكن الناس المرتبطين بالمسرح ناهيك عن السيرك يعتبرون خارج المجتمع المحترم - لابد أن سكاين كان يمزقها التوتر بين الشك فى الغرباء راسخ الجذور والأحلام الجامحة في الحرية فى العالم العظيم خارج النرويج.

لم يسمح لإبسن إذن باستكمال تعليمه بعد سن الخامسة عشر. لابد أن هذا كان مخيبًا مرا لآماله لأنه كان يطمح إلى الدراسة في الجامعة فى كريستيانيا. بدلاً من ذلك تم إرساله لكى يعمل كمتدرب فى صيدلية فى جريمستاد والتى ريما يكون قد وصل إليها فى أوائل يناير ١٨٤٤ .[٤٩] كانت المواصلات المنتظمة الوحيدة فى ذلك الوقت بين سكاين وجريمستاد هى القارب. وليس مصادفة" أن القنصل برنيك Bernick فى مسرحية ***أعمدة المجتمع*** أراد أن ينشىء فرعًا للسكك الحديدية لكى يحسن الحياة الاقتصادية للمدينة مسقط رأسه.

وكانت جريمستاد وتعدادها ٨٠٠ نسمة فقط أصغر كثيرًا من سكاين وكان يسيطر عليها زمرة صغيرة من البورجوازية مالكى السفن لم يسمح لمساعد الصيدلية الواطىء الدخول فى دوائرها.[٥٠] وكان "صبى الصيدلية" يسكن سكنًا رديئًا ويتغذى غذاءً سيئًا ولا يتلقى نقودًا على الإطلاق. ولم يكن لإبسن أصدقاء طيلة السنوات الأولى القليلة فى جريمستاد. وكان يقضى وقت فراغه فى القراءة والتصوير والكتابة وكان معظم ذلك أثناء الليل. بعد ذلك بسنوات عديدة لاحظ إبسن أن هذا بالتأكيد كان هو السبب غير الواعى فى أن تدور كل مسرحية ***كاتلين*** تقريبًا فى الليل (١ : ١٢).

فى ١٨٤٧ تحسنت أحوال إبسن قليلاً. ونجح فى الامتحان ليصبح مساعد صيدلية مؤهل. بيعت الصيدلية وانتقلت إلى مبنى جديد وكنتيجة لذلك حصل إبسن على غرفة أفضل فى منزل أفضل. وأهم شىء هو أنه كسب صديقين هما كريستوفر ديو Christopher Due و أول شلرود Ole Schulerud. فى هذه الفترة نعرف أن إبسن كان يقرأ بنهم وأنه كان مولعًا بڤولتير Voltaire وأنه - مثله مثل صيدلى أدبى آخر هو هوميس Homais عند فلوبير Flaubert - كان يقضى أوقاتًا كثيرة ينتقد فيها المسيحية.(٥١)

فى سنة الثورة ١٨٤٨ كان إبسن يشتعل حماسًا. وكان فى وقت فراغة القليل يدرس مقرر دراسة الاتينيه مع أحد رجال الدين المسيحيين ليدخل امتحان الجامعة وهنا، قابل تقرير سالوست Sallust عن مؤامرة كاتيلين Catiline وخطب سيسيرو Cicero ضد المتمرد. وكانت النتيجة مسرحيته الأولى التى أنهاها فى جريمستاد فى ١٨٤٩ . وكما يوضح هالفدان كوهت Halvdan Koht تبين مسرحية ***كاتيلين*** كم ألهمت الرومانسية الثورية إبسن بعمق: "المسرحية بكاملها تعيش فى الجو الذى أنتجته الرومانسية الثورية منذ شيلر Schiller وجوته Goethe حتى ڤيكتور هوجو Victor Hugo ولورد بايرون Lord Byron وهنريك ورجلاند Henrik Wergeland".(٥٢)

فى ابريل ١٨٥٠ وفى سن ٢٢ استطاع إبسن أخيرًا أن يترك جريمستاد. فى طريقه إلى كريستيانيا توقف فى سكاين. كانت هذه هى زيارته الأخيرة لمدينته التى نشأ فيها ولم ير إبسن عائلته مره ثانية. فى ١٨٥٠ كان تعداد النرويج حوالى ١,٥ مليون نسمة.(٥٣) وعلى الرغم من أن العاصمة كانت تنمو بسرعة إلا أنها لم

تكن حاضرة بالمعنى الدقيق. فى ١٨٤٥ كان تعداد سكانها حوالى ٣٢٠٠٠ نسمة.(٥٤) فى ١٨٨٨ وصف أول مؤرخى حياة إبسن هنريك جايجر Henrik Jaeger العاصمة النرويجية بأنها حفرة جهنمية إقليمية ذات قلب بارد معادية للفن والفنانين:

"بالتأكيد يمكن قول أشياء كثيرة فى مدح العاصمة النرويجية لكن لا أحد يتمتع بعقل سليم يمكنه أن يسميها مدينة يزدهر فيها الفن والأدب. لقد نمت - بسرعة أمريكية تقريبًا - من كونها مدينة صغيرة بها ١٠٠٠٠ مواطن فى بداية القرن إلى مدينة تخطت فعلاً المائة ألف مواطن الأولى وفى طريقها إلى الثانية"

إن كريستيانيا مستعمرة مستوطنين تدعى أنها مركز ثقافى. لقد تحسنت الأحوال إلى درجة أن الناس يتجولون فيها ويزعمون أنها جزء من أوروبا إلا أنه في الوقت نفسه المكان صغير لدرجة عدم وجود متسع للحركة... حيث ينتشر القيل والقال والنقد الشخصى إلى درجة لا تصدق... وتمامًا كما أن الناس متحمسون لأن يجروا الآخرين إلى أسفل فهم مترددون فى الترحيب بهم. فى المجتمعات الأكبر حيث يوجد مكان أكبر هناك أيضًا قلوب أكرم. هناك الترحيب بشخص لا يمنع الترحيب بآخر... والناس قساة فى أحكامهم كما هم ناقصون في الاستقلال. إنهم ينتظرون دائمًا لكى يتبعوا آخر شعار Slogan من الخارج. وحتى اليوم لا يزال على الكاتب الذى يريد أن يقهر كريستيانيا أن يبدأ بقهر كوبنهاجن.

طبعًا مثل هذه الظروف تحد من الإنتاجية الفنية والأدبية. إن الكثيرين يتعبون ويضعفون بعد أن يواجههم عدم المبالاة ونقص الاهتمام اللذان يواجهوهم فى كل مكان. إنهم يفقدون طاقتهم وشجاعتهم ويتركون الأمر كله. آخرون يصبحون ممرورين وغير راضين ويعبرون عن مرارتهم. لو أن المرء جمع كل الهجوم على كريستيانيا فى أدب ذلك القرن لوضع كتابًا صغيرًا جميلاً.(٥٥)

عندما وصل إبسن إلى كريستيانيا فى آخر إبريل ١٨٥٠ التحق فورًا بما يسمى مصنع طلاب هلتبرج Heltberg وهى مدرسة كان يأتيها شبان من الأقاليم طموحون لكن مفلسون يحشون رءوسهم بالمعلومات لامتحانات دخول الجامعة. لقد التحق عمالقة أدب آخرون كثيرون فى النرويج فى القرن التاسع عشر مثل أ. أو. فينج A. O. Vinig وبيورنستيرن بيورنسون بهذه المدرسة التى كانت تحشو الرءوس بالمعلومات. ودخل إبسن الأمتحان فى أغسطس وأجاب إجابة جيدة فى اللغة الألمانية ونجح بصعوبة فى اللاتينية وحصل على نتائج متوسطة فى الإنشاء باللغة النرويجية ورسب تمامًا فى الرياضيات واليونانية. وعلى الرغم من أنه ظل يسمى نفسه "الطالب إبسن" إلا أن هذا كان نهاية التعليم الرسمى لهنريك إبسن.

لو أنه أراد دخول الجامعة كان عليه أن يعيد الامتحان فى الرياضيات واللغة اليونانية لكنه لم يفعل ذلك أبدًا. إلا أنه حضر محاضرات لها أهمية بالنسبة له عبر السنة التالية. نحن نعرف أنه كان مهتمًا بالفلسفة وربما كان قد سمع محاضرات الشاب الهيجرلى البارز البروفيسور ماركوس چيكوب مونراد Marcus Jacob Monrad (١٨١٦ - ٩٧) والذى كان قد نشر بضعة كلمات فى مدح مسرحية ***كاتيلين*** فى أكتوبر ١٨٥٠ (٥٦) وكان بالتأكيد قد قرأ وتأثر بالفيلسوف

وكاتب المسرح الدانمركى الذى استقى إلهامه من هيجل وهو ج. ل. هيبرج J. L. Heiberg مدير المسرح الملكى The Royal Theatre فى كوبنهاجن.

فى سنته الأولى فى كريستيانيا انغمس إبسن فى السياسة الراديكالية. فى ١٨٥٠ عاش فى نفس المنزل الذى عاش فيه تيودور أبيلدجارد Theodor Abildgaard وهو مشارك لماركوس ثرين Marcus Thrane أول قادة العمال النرويجيين العظام. فى ١٨٥٠ - ١ كتب إبسن بعض المقالات لمجلة ***مجتمعات العاملين*** وهى صحيفة حركة ثرين Thrane movement . وقد قام إبسن بالتدريس مع أبيلد جارد فى فصول محو الأمية لجمعية العمال فى كريستيانيا فى ذلك الشتاء. فى يوليو ١٨٥١ ألقى البوليس القبض على أبلد جارد وثرين وقد أصاب إبسن - وهو الذى لم يكن شجاعًا على المستوى الشخصى - الذعر من أن البوليس قد ينال منه أيضًا.[٥٧] بعد قضاء سبعة أعوام فى السجن هاجر ثرين إلى الولايات المتحدة فى ١٨٦٣ وأصبح نشطًا سياسيًا فى منطقة شيكاغو.[٥٨] لابد أن اختلاط إبسن بثرين وأبيلدجارد خلال هذه السنة قد علمة الكثير عن الاشتراكية الأوروبية بعد الأحداث السيئة فى ١٨٤٨ . ومع هذا كان هذا أول وآخر احتكاك بالأنشطة السياسية المجازفة. وبعد أشهر قليلة فقط بعد ذلك ترك كريستيانيا.

فى ١٨٥١ قدم عازف الكمان الشهير أول بول Ole Bull (١٨١٠ - ٨٠) لإبسن وظيفة كاتب ومخرج فى "المسرح النرويجى" فى برجن والذى كان قد أنشأه فى ١٨٤٩ . (فى هذا الوقت تقريبًا كان مشغولاً أيضًا بتأسيس أوليانا Oleanaa وهى مستعمرة طوبا وية فى بنسلفانيا والذى خلّد سقوطها البائس فى أغنية بنفس

الاسم). إذا أخذنا فى الاعتبار أن إبسن لم تكن له خبرة مسرحية عملية قد يبدو هذا مدهشًا. لكنه، على أية حال، مؤلف مسرحيتى ***كاتيلين وربوة الدفن*** وعليه فقد كان أحد الكتاب القليلين جدًا في النرويج الذى نشرت لهم ومثلت المسرحيات. كان بول - وكان متحمسًا إذا كان هناك متحمسون على الإطلاق - قد وصل إلى كريستيانيا ليقدم التماسًا إلى الـ Storting لأخذ نقود من أجل مسرحه القومى. رفض التماسة لكن الرفض تسبب فى كثير من الجدال العام. وأثناء مناقشة ساخنة فى الجمعية الأدبية للجامعة University Literary Society دافع إبسن عن بول بفصاحة حارة. ويبدو أن هذا كان هو الحادث الذى وضع اسم إبسن أمام انتباه بول. اعترض طلاب كريستيانيا على قرار الـ Storting ونظموا حفلاً موسيقيًا لجمع الأموال من أجل مسرح بول وهو حدث كتب عنه إبسن قصيدتين قوبلتا بالإستحسان. لم يطلب بول أكثر من ذلك: لقد وجد الرجل الذى يبحث عنه وأعاد معه الكاتب المفلس ذا الثلاثة وعشرين عامًا إلى برجن في آخر أكتوبر ١٨٥١ .(٥٩)

بعد وصول إبسن إلى برجن كان كل تعليمه مرتبطًا بعمله العملى في المسرح. في هذا الشأن كان أهم حادث مفرد هو رحلة إبسن الدراسية التى استغرقت ثلاثة أشهر ونصف إلى كوبنهاجن ودرسدن فى ربيع وصيف ١٨٥٢ والتى دفع المسرح فى برجن نفقاتها. في كل من المدينيتين ذهب إلى المسارح كلما استطاع، وللمرة الأولى فى حياته رأى إبسن شكسبير يمثل على المسرح. وبفضل بحث إنجا - ستينا إوبانك Irga - Stina Ewbank المضنى نعلم أن إبسن كان فى كوبنهاجن من ٢٠ إبريل حتى ٢٨ مايو ١٨٥٢ وأنه فى هذه الفترة ربما رأى ***الملك لير وروميو وجوليت وهاملت*** إلى جانب التراجيديا الرومانسية ***هاكون جارل*** Hakon Jarl

لأوهلنشلاجر Oehlenschläger. ويمكن أيضًا أن يكون قد رأى ***دون جيوفاني Don Jiovanni*** لموتسارت Mozart وثلاث كوميديات لهولبرج Holberg وكثيرًا من سكريب Scribe وكثيرًا من مسرحيات الڤودڤيل Vaudevilles الدانمركية وكثيرًا من الباليهات ballets (فى ذلك الوقت كان قائد فرقة الباليه أوجست بورنونڤيل August Bournonville العظيم).[٦٠]

فى درسدن حيث قدم مسرح هوفثيتر Hoftheater بعضًا من عروض شكسبير التى استطاعت أوروبا أن تقدمها فى ١٨٥٢ "قد يكون إبسن قد رأي ***هاملت وريتشارد الثالث وحلم ليلة فى منتصف الصيف Midsummer Night's Dream***.[٦١] كما أنه أيضًا أكتشف والتهم devoured كتابًا اسمه ***الدراما الحديثة Modern Drama*** كان قد طبع لتوه بواسطة مثقف محلى هو هرمان هتنر Herman Hettner وقابل المحترم ج . سى. داهل - و هذا ليس أقلها . قضى ساعات وساعات فى معرض صور درسدن وهى تجربة تركت أثرًا دائمًا كما هو واضح من سلسلة القصائد بعنوان "فى معرض الصور".

إذن كان إبسن فى هذه المرحلة من حياته يعرف قدرًا معقولاً من الألمانية واللاتينية على مستوى طالب المدرسة وقليلاً من الفرنسية وعلى حد علمنا لم يكن يعرف الانجليزية. لقد تعلم بعض الإنجليزية بنفسه ولكن من غير الواضح ما إذا كان قد تعلم المزيد من الفرنسية.[٦٢] وعلى الرغم من أنه كان مهتمًا بالأفكار إلا أنه لم يتلق تدريبًا رسميًا فى الفلسفة ولم يكن بأى حال من الأحوال قارئًا عظيمًا. وطبقًا لكلمات بورديبه Bordieu كان إبسن معجزة، كان استثناءً معجزًا لقواعد تجنيد الصفوة المثقفة الأوروبية.

رأسمال ثقافى: إبسن وبراندس وهيسه

كان إبسن خلال حياته كلها يفخر للتصوير Painting لكنه فى هذا المجال - كما كان فى المجالات الأخرى - أساسًا معلمًا لنفسه autodidact لم يحظ أبدًا بالسهولة الثقافية التى كانت متاحة أمام المثقف حسن التعليم من الطبقة البورجوازية الحضرية الأوروبية. إن معنى هذا يصبح واضحًا إذا قارناه بصديقه الدانمركى الذى يفوقه كثيرًا فى التعليم چورچ براندس Georg Brandes (١٨٤٢ - ١٩٢٧) أحد قادة المثقفين فى زمنه والذى كان طليق اللسان فى الفرنسية والألمانية والذى كان يعرف الإنجليزية جيدًا. كان لدى إبسن بشكل واضح - بالمقارنة ببراندس - "رأسمال ثقافى" قليل جدًا إذا استخدمنا لفظا لبوردييه. لابد أن كلا الرجلين قد أحسَّا بالفارق كعبء على علاقتهما. وعلى الرغم من أن إبسن ظل صادقًا فى هذا الأمر فقد ترك براندس تعبيرات قوية عن آرائه.

فى آخر يونيو ١٨٧٤ كان براندس يقيم فى ميونيخ فى الفيلا الجديدة جدًا للكاتب الألمانى بول هيسه Paul Heyse (١٨٣٠ - ١٩١٤). منذ عودة براندس مباشرة من زيارة قصيرة لإبسن فى درسدن فإن خطاباته من تلك الفترة مليئة بالمقارنات بين هيسه وإبسن. فى خطاب مؤرخ فى ٢١ يونيو ١٨٧٤ إلى صديقه الدانمركى سى. ج. سالومنس C. J. Salomonsen كان براندس صريحًا بخصوص أوجه القصور عند إبسن:

> "يجلس الرجل هناك بإنتاجية داخلية فقيرة غير قادر على أن يأخذ غذاءً روحيًا من العالم حوله لإنه ينقصه الأعضاء organs اللازمة وهكذا أصبحت

كل أنواع التحيزات prejudices والأفكار غير المعقولة متحجرة ossified فيه. كانت له عين قوية وواثقة بالنسبة لشيء واحد هو بالتحديد التحيزات داخل الوطن لكل شيء قديم عفى عليه الزمن في النرويج والدانمرك لكن افتقاره لأى نوع من الأساس الثقافى القوى يجعله محدودًا تمامًا".(٦٤)

وفى خطاب لأمه مؤرخ فى ١٨ يونيو ١٨٧٤ يقارن براندس بصراحة بين إبسن وهيسه:

"ومهما كان إبسن ودودًا لى ولايزال كذلك إلا أننى أفوقه كثيرًا من الناحية الثقافية حتى إنه يتعذر أن أدخل معه فى محادثات طويلة يكون لها أية فائدة. من الناحية الأخرى وجدت فى هيسه أخيرًا ندًا كاملاً لى و - إلى جانب ذلك - متفوقًا على فى الموهبة وهو روح شقيقة حتى إننا لا نحتاج أبدًا أن نكمل جملة واحدة تمامًا لكى يفهم أحدنا الآخر. بالإضافة إلى ذلك هو ليس كإبسن الخام روحيًا وعلى ذلك فهو نقيضه لكنه ناضج تمامًا ويفهم كل شيء تقريبًا".(٦٥)

من هو الرجل الذى وجده براندس الشاب اللامع يتفوق على إبسن بشدة؟ عندما تعرفت لأول مرة على الإشارات الكثيرة المعجبة به بحرارة من براندس لم أكن قد سمعت إطلاقًا عن هيسه. لقد أتضح أن حياة هيسه الشخصية والعملية تقدمان تناقضًا دراميًا مدهشًا بشكل غير عادى بين المجد المعاصر ونسيان الشخص بعد الوفاة posthumous oblivion . إن حقيقة أن هذا المصير كان نتيجة التزام هيسه طوال حياته بالمثالية الجمالية تجعل من حياته العملية نقيضًا كاملاً لحياة إبسن العملية كما سنرى فى الفصل ٣ .

فى ١٨٧٤ لم يكن بول هيسه مجرد كاتب مشهور. لقد كان أمير الشعراء الألمان بدون شك فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. كان ابن أم يهودية وأب بروتستانتى، ولد هيسه فى البورجوازية الليبرالية فى برلين ودرس علم الفيلولوجيا Philology الكلاسيكية فى برلين وفيلولوچيا الرومانسى romance philology فى بون. وكان من بين أصدقائه الأوائل فى برلين چيكوب بركهاردت Jacob Burckhardt وأدولف منزل Adolph Menzel وتيودور فونتيت Theodor Fortane ويتودور ستورم Theodor Storm وظل جميعهم أصدقاء طوال العمر. وكان هيسه يعتبر فعلاً فى أوائل عشرينيات عمره الأمل الأدبى الكبير لألمانيا، جوته المقبل الذى طال انتظاره . وفى عمر ٢٤ استدعى ليكون كاتب البلاد الملكى لماكسيميليان الثانى Maxmilian II ملك باڤاريا Bavaria الذى منحه مرتبًا ممتازًا طوال حياته مقابل أن يقوم ببعض الوظائف الأدبية فى البلاط وبخلاف ذلك يكرس نفسه تمامًا لكتاباته. وكما يبيّن سيجريد ڤون مويزى جاء هذا فى وقت لم يكن فيه معظم الكتاب الألمان يستطيعون كسب أية نقود على الإطلاق من كتاباتهم.[٦٦] إن ولاء هيسه بشكل غير معتاد للمثالية الجمالية ربما قوى عن طريق وضعه الذي يحتوى على مفارقة تاريخية كشاعر البلاط فى منتصف القرن التاسع عشر.

(*) الالهات التسع الشقيقات اللواتى يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم فى الميثولوجيا الإغريقية.

"المترجم"

لم يخيب هيسه توقعات معاصريه. كان الفتى الذهبى للأدب الألمانى وكثيرًا ما كانوا يشيرون إليه كـ الابن المفضل للموزيات Muses وكان غزير الإنتاج وناجحًا باهرًا فى كل جنس أدبى. لقد كتب ١٥٠ قصة قصيرة وثمانى روايات وأكثر من ٦٠ مسرحية وقصائد لا عدد لها وترجم أيضًا كثيرًا عن الإيطالية والإسبانية. ويبدو أن براندس - والذى كتب إلى هيسه فى ١٨٧٢ - كان تقريبًا على علاقة حب معه لأن خطاباته إلى جانب مقاله فى ١٨٧٤ عن هيسه تمتلىء بالإعجاب المتدفق بـ "المفضَّل المصطفى عن الآلهة، طفل ڤورتونا fortunu المدلل "ولكنها تعطى الانطباع بأن . براندس لم يكن قادرًا على أن يكف عن مدح شكل هيز وروحانية المثقفة ورشاقته.(٦٧) وكان على الطرف النقيض من إبسن الفظ سارق النقود morey - pinching الخالى من السحر. لابد أن هيسه المحب للاختلاط بالناس والكريم كان هو الأنا المثالية لبراندس Brandes's ideal ego، الرجل الذى يريد بشدة أن يكون مثله فى العالم.

كان هيسه - وكانت النساء لا تستطيع مقاومته - صديقًا مخلصا للرجال، ومثالاً حقيقيا للسحر والود ممتزجين بالمبادىء الأخلاقية والفضيلة المتحضرة. وكان المنزل الفخم الذي بناه فى وسط ميونخ على طراز ڤيلا فى عصر النهضة بإيطاليا وكان مليئا بالأعمال الفنية والأثاث المختارين بعناية. هنا كان هيسه يستمتع بكونه المضيف المحبوب لسهرات كبرى وتجمعات صغيرة لشرب القهوة. وكان لديه ضيوف لا حصر لهم. كان أستاذًا فى الصداقة وعلية فقد كان قريبًا من مجموعة كاملة من الفنانين والمثقفين الألمان. وأسس الجمعية الأدبية واسمها كروكوديل Krokodil وهى مكرسة لغرس المثالية فى الأدب. فى ميونيخ أصبح أرنولد بوكلين Arnold Böcklin وجورج براندس كلاهما صديقين حميمين مدى الحياة.

ظل هيسه محبوبا من قرائه بشكل فائق طوال حياته ولم يكن الأمر أقل من ذلك فى سكاندينافيا. فى ١٨٧٤ نشرت رواية ***Verdens Born*** وهى الترجمة الدانمركية لروايته فائقه النجاح التى أصدرها فى ١٨٧٢ وهى ***أطفال العالم*** وكتب براندس لهيسه يطمئنه أن كل فرد فى سكاندينافيا كان يقرأها. لم يكن الأمر أقل من ذلك فى النرويج حيث "قرأ كل الشبان والشابات ***أطفال العالم*** بشغف وبدرجة ما بحماس".(٦٨) عندما شرع فريدتجوف نانسن Fridtjof Nansen فى بعثته التى استغرقت ثلاث سنوات إلى القطب الشمالى North Pole فى ١٨٩٣ خزنت السفينة القطبية فرام Fram مجموعة مختارة كبيرة من كتب هيسه. فى ١٨٩٧ كتب هلمر هانسن الصديق الموثوق به لناشت وروالد أمندسن Roald Amundsen خطاب عرفان بالجميل لهيسه جل متعة كبيرة للرجال على ظهر فرام Fram عندما كانوا يمرون عبر البحار القطبية التى يغطيها الثلوج.(٦٩) كان الناس يسافرون إلى ميونيخ ليروا هيسه تمامًا كما كانوا يسافرون قبل ذلك إلى ويمار ليروا جيته. ولم تخطئه الأوسمة أيضًا: فى ١٩١٠ عندما بلغ هيسه الثمانين تم تكريمه فى باڤاريا وجعلوه مواطنًا شرفيًا فى ميونيخ ونال جائزة نوبل فى الأدب.

مات هيسه فى ١٩١٤ قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بأشهر قليلة فقط والتى دمرت البورجوازية الألمانية التقليدية التى كان قد عبر عنها. ونسيت أعماله على الفور تقريبًا ولم يكن له أتباع ولا معجبون. واليوم تحولت ڤيلته الجميلة إلى مصنع للطلاء ولم يعد للحديقة الجميلة وجود. ليس هناك حتى "يافطة" على الحائط على الرغم من وجود "يافطة" على الحائط حيث عاش

إبسن من ١٨٨٥ إلى ١٨٩١ . وفى سخرية أخيرة للتاريخ ينتهى الشارع القصير الموحش الذى يحمل اسم هيسه بشكل مشين في طريق تحت السكك الحديدية. السبب لهذا السقوط المدوى من المكانة الرفيعة ليس صعب الاكتشاف. كان هيسه هو أخر كاتب مثالى فى أوروبا يحظى بالاحترام العظيم والنجاح العريض والإحساس بالذات. وكان مقدرًا لكتبه أن تنتهى إلى مزبلة التاريخ لحظة موته . وكما سنرى فى الفصل ٣ بدأ التيار يتحول فى أوائل ثمانينيات القرن التاسع عشر عندما أصبح هيسه هدفًا لنقد مكثّف من الجيل الناشىء من الطبيعيين الألمان.

هيسه إذن هو النقيض الكامل لإبسن من الناحية الشخصية والجمالية. إن من المدهش – على الأقل – أن نعرف أن الرجلين كانا صديقين حميمين فى وقت ما أو بالأحرى كانا قريبين إلى أقصى درجة يستطيع إبسن بها أن يصل إلى معظم الناس أى أنهما ليسا قريبين على الإطلاق. لا يمكن أن يكون إبسن محصنًا بحيث لا تصله شهرة هيسه لأن إبسن كان حريصًا على أن يقابل هيسه. لقد ترك بطاقته فى فيلا هيسه بمجرد وصوله إلى ميونيخ فى ربيع ١٨٧٥ بل أنه طلب من براندس أن يقول "كلمتين طيبتين" عنه عند الدكتور هيسه (١٧ : ١٨٣ -٤).[٧٠]

كان هيسه غزير الإنتاج فى ذلك الوقت فى قمة حياته العملية. وكان لا يزال ينعم بنجاح ***أطفال العالم*** التى كانت موضع نقاش دائم والتى ترجمت كثيرًا. كان إبسن ، من الناحية الأخرى، قد نشر مسرحية ***الأمبراطور والجاليلى*** فى كوبنهاجن فى ١٨٧٣ وكان يعيش الآن أطول فترة من الصمت منذ أوائل ستينيات

القرن التاسع عشر لم تنشر *أعمدة المجتمع* حتى ١٨٧٧ . فى ذلك الوقت عرف إبسن فى ألمانيا كمؤلف لمسرحية *الفايكنج فى هيجلاند، The Vikings at Helgeland* *والمدعون وبراند وبيرجينت.*

إن وضعه الثقافى ببساطة لم يكن لتقارن بوضع هيسه.

بعد مقابلته الأولى لإبسن فى يوليو ١٨٧٥ أرسل هيسه خطابًا متسمًا بالتبصر والقدرة الكاشفة بشكل كبير إلى براندس:

"لقد رأيت إبسن فعلاً لمدة نصف ساعة لكنى لا أستطيع أن أقول عنه الكثير غير أنى شعرت بالانجذاب الإنسانى العميق نحوه رغم غرابته، الأوسمة فى جاكتته القطيفة وتوجهه الجاف والرسمى والذي مع ذلك ليس فيه ثقة بالنفس حتى إنه على الرغم من كل هذه الأهمية التى يضفيها على نفسه يبدو عمليًا أنه يتوسل من المرء أن يساعده في أن ينقذه من نفسه. قد تكون غرابة اللغة عائقًا أمامه جزئيًا. إنه بالتأكيد كان يقصد أن يكون ودودًا وقريبًا مني. لقد أثبتت يده الدافئة والنور فى عينيه أننا سيكون لدينا الكثير مما نشترك فيه معًا. لكن بالتحديد صعوبة التعبير لديه حذرتنى من أن أصل إلى نتائج متسرعة عن عقله سأراه ثانية بمجرد رجوعى إلى المدينة وسأظل أراه فى أثناء الشتاء إذا استطعت وإذا أراد هو."(٧١)

هناك صورة فوتوغرافية مشهورة التقطت لإبسن فى ميونيخ فى ذلك الوقت تقريبًا كان يرتدى فيها نفس الجاكيت القطيفة الذى أشار إليه هيسه. (أنظر٢٠: ٨٣) فى عينى هيسه كان إبسن يفتقد الطرق السهلة والحرة (يمكن لبورديبه أن

يقول الاستعداد الجسدى corporeal habitus) لعضو متميز فى الصفوة الثقافية الأوروبية.

لابد أن إبسن أحس بالفجوة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى كانت تفصله عن هيسه ذى الكياسه. وكان أيضًا يعلم أنه ليس موهوبًا فيما يتعلق بالصداقة الحميمة ذات القلب المفتوح. وفى خطاب إلى بيورنسون كتبه فى ١٨٦٤ يحلل شخصيته نفسها بطريقة تساعد على شرح رد فعل هيسه تجاه إبسن وقلق إبسن الدائم - فى مسرحياته هو - من التناقض بين الأعماق الداخلية والسطح الخارجى، بين الأصالة والتمسرح:

> **"أعلم انى غير قادر على أن أصبح حميمًا بعمق وعن قرب مع ذلك النوع من الناس الذين يطلبون الكشف عن النفس بشكل كامل وكلى. إنى أعانى شيئًا كالذى يعانيه الشاعر فى مسرحية المدعون. فأنا لا أستطيع أبدًا أن أعرى نفسى تمامًا. إن لدى شعورًا أننى فى العلاقات الشخصية استغنى فقط عن التعبيرات المزيفة عن الأشياء التى أحملها فى أعمق أعماقى التى هى فى الحقيقة أنا لذلك فأنا أفضل أن أغلق عليها بالمفتاح وهذا هو لماذا نبدو أحيانًا كما لو كنا نراقب بعضنا البعض عن بعد."(١٦ : ١٠١)[٧٢]**

إلا أن إبسن كان منجذبًا نحو الحياة الثقافية التى كان هيسه مركزها. ويخبرنا سير جيند فون مويزى أن الكاتبين كانا يلتقيان كثيرًا على مدى السنوات القليلة التالية وخاصة فى الصيف عندما كانا يتقابلان كل يوم تقريبًا كأعضاء في جماعة كانت تلتقى بانتظام وقت الغداء فى لوكاندة محلية اسمها الأشاتز Achatz لكن إبسن كان مبتعدًا مما لا يسمح لعلاقة دافئة أن تنمو.[٧٣]

فى ١٨٨٠ انتقل إبسن عائدًا إلى روما وأصبح هيسه هدفًا لهجمات ضارية من نفس الطبيعيين الذين ناصروا مسرحيات إبسن. فعلى الرغم من أن هيسه أحب ***بيت الدمية*** فقد كره كلا من ***الأشباح*** و ***عدو الشعب*** وكل المسرحيات الرمزية التى تلت. وعندما انتقل إبسن عائدًا إلى ميونيخ فى ١٨٨٥ وهى السنة التى تلت نشر ***البطة البرية*** خلق هذا الموقف صعوبات بالنسبة لصداقتهما.(٧٤) يبدو أنه كان موضوعًا يشغل ذهن إبسن فى أثناء محادثاته مع ويليام آرتشر William Archer فى سابي Saeby بالدانمرك فى أغسطس ١٨٨٧:

"(إبسن) أخبرنى - ماكنت قد قرأته فعلاً فى الصحف النرويجية - إنه كان هناك جدال منتظم حول إبسن فى برلين - أن مجموعة معينة من النقاد اعتادوا أن يمدحوه ويرفعوه إلى السماء ويلقوا به على رأس شعرائهم حتى أنهم كانوا لا يودون أن يسمعوا شيئًا عن سبلهاجن Spielhagen وبول هيسه وهم (كما يقول إبسن) ظالمون جدًا للأخير - وهو أمر لايسره (إبسن) بشكل خاص لأنه يعيش الآن بالقرب من هيسه فى ميونيخ. وهما صديقان حميمان. إن رأى إبسن في هيسه أنه يقّيم نفسه تقييمًا عظيمًا بسبب مسرحياته التى هى ضعيفة بينما يحتقر قصصه stories التى يرى إبسن أن كثيرًا منها روائع"(١٩: ١٧٠)

كان إبسن إذن نقيض هيسه فى كل الجوانب. وحتى ١٨٨٥ كان يعيش فى شقق مفروشة ليست لها - كما زعم الزائرون - شخصية أكثر من كونها لوكاندة مريحة وكانت تخيف معظم ضيوفه خوفًا شديدًا لدرجة كانت تمنعهم من الزيارة. كلما أصبح أكثر شهرة كلما اختار أن يكون أكثر انعزالاً. فى درسدن وفى أيامه الأولى فى ميونيخ كان يذهب إلى المسارح كثيرًا لكن بحلول منتصف ثمانينيات

القرن التاسع عشر يبدو أنه توقف عن الذهاب إلى أى مكان. كان خجولاً ومعتزًا بنفسه ويمكن أن يكون حساسًا بالنسبة للنقد. وقد thaw ويصبح دافئًا ولطيفًا فى المناسبات النادرة نسبيًا عندما كان يشعر بالراحة - أى عندما كان يشعر بالأمان أمام حب وتقدير محدثيه.

بالإضافة إلى ذلك لم يكن إبسن لا يقاوم فيما يتعلق بالنساء. كان صغيرًا وثيناً ، ذا رأس ضخم وكتفين قويين. بصفة عامة يبدو أنه كان يرى الصداقة عبئًا. فى ٦ مارس ١٨٧٠ كتب إلى چورج براندس والذى كان يشعر بأنه ليس له أصدقاء فى الدانمرك: "الأصدقاء ترف مكلف وعندما يستثمر المرء رأسماله فى قضية أو مهمة هنا في الحياة لن يستطيع ساعتها أن يحتفظ بالأصدقاء لأن تكاليف ترف احتفاظ المرء بأصدقائه ليس ما يفعله من أجلهم بل إما يتفادى فعله احترامًا لهم. بهذه الطريقة يمكننا أن نوقف نمو كثير من الجراثيم الروحية. لقد مررت بالتجربة وهذا هوالسبب فى أن ورائى عددًا من السنين لم أنجح فيها فى أن أكون نفسى"(١٦: ٢٨٣). لا عجب إذن أن وجد معظم الناس إبسن غير لطيف وأنه كان يفضل أن يظل غريبًا أينما عاش.

فإذا كان لدى براندس (وبالتأكيد لدى هيسه اللطيف الاجتماعى النزعة أيضًا) حسٌ مرهف بتفوقهما الثقافى على إبسن يمكننا أن نكون متأكدين من أن إبسن المتعالى دقيق الملاحظة جدًا كان يعرف ذلك. ولم يكن براندس وهيسه الوحيدين. فحتى بعد أن بدأ إبسن كتابة مسرحياته الأعظم كان أصدقاؤه يرون نفس الشىء تقريبًا. فى ٢٠ سبتمبر ١٨٨٤ كتب بيورنسون الذى كان قد قضى لتوه ثلاثة أيام مع إبسن إلى يوناس لاى Jonas Lie :

"كان إبسن ودودًا جدًا فى الأيام القليلة التى قضاها هنا. كان بسيطًا وحسن النية وكانت له عين لالتقاط القضايا الجوهرية ولكن بعض القضايا فقط وهى تلك ذات الأساس المادى. كان قادرًا على الاستمرار أكثر منا وهو أكثر حذرًا ويحسب أفضل منا. إنى أميل إلى القول إن موهبته الأساسية هى الحساب calculation. نحن نرى كلانا أكثر منه وأفضل وطاقتنا الثقافية أكبر بالتأكيد لكنه ينظم طاقته بطريقة تؤدى إلى نتيجة أفضل على أي حال". (٧٥)

فى اليوم التالى كتب بيورنسون إلى هيجل Hegel ناشر الرجلين:

"كانت المقابلة مع إبسن (الذى أصبح عجوزًا) مقابلة مست القلب، إنه الآن جنتلمان حسن النية اختلفت معه فى أشياء كثيرة عندما تطرق الأمر إلى النظرة إلى العالم وماهى الوسائل التى يتعين علينا أن نستخدمها فى الحياة ولكن كان من الممتع جدًا أن نتبادل الآراء. إن طاقة الحساب، الحذر circumspection، المكر Cunning فى ذكائه ضخمة بشكل غير عادى. لكن لاذكاؤه ولا معرفته شاملان. (٧٦)

كان بيورنسون – وهو يصغر إبسن بأربع سنوات نقيضه فى كل شىء تقريبًا. وعلى الرغم من أنه سافر إلى أماكن كثيرة (بل إنه قضى سنة فى الولايات المتحدة) وعاش فترات متقطعة فى روما وكوبنهاجن وباريس فهو لم يعش – مثل إبسن – باستمرار فى الخارج. كان لبيورنسون علاقة معقدة لكنها إيجابية في الأساس بالمسيحية وظل طوال حياته مثاليًا فيما يتعلق بعلم الجمال وانغمس بحرارة فى السياسة وعرف كل الناس وحرك الحياة الثقافية والسياسية في الدانمرك وفى النرويج أيضًا وكان مفضلاً عن إبسن فى جائزة نوبل الثالثة للأدب والتى منحت فى ١٩٠٣ .

كان وضع إبسن الثقافى وفهمه لمكانه فى الحياة الثقافية والعقلية أساسًا هو وضع من علم نفسه بنفسه وأنه فى وضع اجتماعى متدنى وأنه لا يمكن أن يتأكد أبدًا أنه اصطاد "نغمة" الوسط الثقافي الذى وجد نفسه فيه. هنا بالتأكيد أحد الأسباب لماذا كان حريصًا دائمًا على ألا يكشف عن ماذا قرأ وماذا لم يقرأ ولماذا جعلته شهرته المتزايدة حذرًا بشكل متزايد فيما يتعلق بالمناسبات الاجتماعية.

إن أى شخص يدرس إبسن سرعان ما يكتشف أنه من المستحيل أن يفهم بوضوح إن كان قد قرأ حقًا كيركجارد وهيجل ونيتشه Nietzsche وهكذا. ونفس الشىء صحيح بالنسبة للأدب والفن. وعلى الرغم من أنه يذكر كثيرًا ذهابه إلى معارض الرسم فهو لا يكاد على الإطلاق يذكر أية لوحات أو أعمال نحت بعينها. وعلى النقيض كان إبسن يعترف كثيرًا بحبه للصحف وخاصة الإعلانات الصغيرة فى خطاباته، عندما يثار موضوع ثقافى أو أدبى فإن استراتيجية إبسن هى أن يقطع المناقشة قبل أن تبدأ على أساس أن مثل هذه الأمور من الأفضل أن تناقش بشكل شخصى. إن لديه انطباعًا بأن الخوف يتملكه من أن الناس قد يعتقدون أنه لا يملك آراءه.

قد يكون نقص تعليم إبسن بالإضافة إلى وضعه كغريب والذى كان يختاره هو فى كثير من الأحيان قد مكنه من أن يفهم وضع النساء فى المجتمع البرجوازي بحدة أكثر كثيرًا من زملائه. كان چورج براندس المثقف يقدر تقديرًا كبيرًا نساء قصص بول هيسه الذى يعادله فى الثقافة ولكن بشهادة ***أطفال العالم*** فإن حكمه معيب جدًا لأن هذه هى رواية يناقش الرجال فيها الفن والفلسفة والدين والحق فى أن تكون مفكرًا حرًا بينما يمكن للنساء أن يجدن إحساسًا بالهوية وبالهدف فى العالم فقط من خلال الحب العاطفى بين الجنسين.(٧٧)

هكذا تكون توينت Toinette وهى امرأة جميلة لاتستطيع أن تحب على حافة الانتحار. فبعد أن تزوجت كونتًا بغيضًا لحبها للثراء تكتشف فى النهاية معنى الحياة عندما تقع فى حب إدوين Edwin بطل الرواية المعتد بنفسه والراضي عن نفسه. إلا أن ادوين الذى أحب توينت عندما لم يكن متزوجًا. هو الآن متزوج من امرأة يهودية رائعة تسمى لى Lea وهو بالطبع نبيل جدًا وصاحب مباديء لا يفكر فى ترك زوجته. فى النهاية تنتحر توينت لأنها لا تستطيع العيش بدون حب. ولحسن الحظ يعطى هذا الحرية لإدوين ليكتشف الحب الحقيقى والعاطفى لزوجته العاقلة الجميلة.

إن مثالية هيسة حا ضرة بشكل أكثر وضوحًا فى شخصية بالدر Balder أخو إدوين الجميل النبيل الطيب جدًا والذى تنهض وظيفته على أن هو مذكر الشخصيات الأخرى بالإنسانية المثالية. وبما أنه كان يعانى مرض الموت فإن بالدر يموت فى منتصف الكتاب. من المفترض أن هيسه قد نظر إلى بالدر على أنه أرقى ما أبدع.(٧٨) فى نهاية الكتاب هناك مشهد عظيم يقنع فيه أحد الأصدقاء القدامى للعائلة هو فرانز ليوس Franzelius لى Lea أن تغفر لإدوين مغازلته لتوينت ببساطة عن طريق أن يريها قناع الموت لبالدر. يحسب لصالح إبسن بشكل عظيم أنه كان لا يمكنه أن يكتب شيئًا بعيدًا عن الواقع هذا.

لماذا أعجب چورج براندس بهذه الرواية إلى هذا الحد؟ أولاً قبل كل شيء أشك فى أن براندس قد أتم تنفيذ نتائج برنامجه الجمالى الذى أعلنه فى محاضراته فى ١٨٧١ / ٢ . لكن السبب الرئيسى بالتأكيد هو أن ***أطفال العالم*** بالفعل قد "وضعت المشكلات أمام المناقشة "كما أراد براندس للأدب أن يفعل لأن

موضوعها الواضح كان حق المفكرين الأحرار فى مجتمع تسيطر عليه المسيحية التى ترعاها الدولة. وهو موضوع قريب إلى قلب براندس اليهودي والمعادى للأديان بشكل راديكالى.[٧٩] إلا أن هدف هيسه كان - كما قال المترجم الانجليزي للرواية - "إن حرية التفكير تتفق ليس فقط مع الأخلاق لكن مع أعلى درجات النقاء والتضحية بالنفس".[٨٠] لا يمكن أن تجد مثالية هيسه - وهو مدين بها لشيلر وجوته - تعبيرًا أوضح من هذا.

منفى أم مهاجر؟

قد يكون لكاتب طموح له خلفية إبسن الثقافية قدر قليل من الاختيار: كان يستطيع إما أن يظل فى بيته فى بلد صغير ذى مصادر ثقافية محدودة للغاية لم يكن قادرًا فيه أبدًا على أن يكسب عيشًا معقولاً وحيث كان دائمًا عاجزًا عن التقدم فى صراعات إقليمية تافهة أو أن يسافر إلى الخارج حيث لا أحد يعرفه أو يهتم به وبكتاباته. الاختيار الأخير على الأقل له ميزة أنه يحرره لكى يركز تمامًا فى عمله. إن غضب إبسن من جبن النرويجيين والسويديين الذين لم يفعلوا شيئًا لمساعدة الدانمرك في الحرب مع بروسيا Prussia حول شلسويج - هولستين Schleswig - Holstein فى ١٨٦٤ قد تكون هى التى رجحت إحدى كفتى الميزان: فقد ترك إبسن النرويج فى إبريل ١٨٦٤ بعد عيد ميلاده السادس والثلاثين بوقت قصير.

فى نفس أول صيف فى روما خطرت لإبسن فكرة مسرحياته القرائية closet dramas الثلاثة الكبرى - براند وبيرجينت والإمبراطور والجاليلى. وبنشر براند فى كوبنهاجن في ١٨٦٦ انطلقت حياته العملية أخيرًا. لا عجب إذن فى أنه تردد

فى العودة. لقد انقضت سنوات إبسن فى المنفى الاختيارى فى روما (١٨٦٤ -٨، ١٨٧٨- ٩، ١٨٨٠ - ٥) ودرسدن (١٨٦٨ - ٧٥) وميونيخ (١٨٧٥ - ٨، ١٨٧٩ - ٨٠، ١٨٨٥ - ٩١). فى هذه الفترة زار النرويج مرتين فقط فى ١٨٧٤ و ١٨٨٥ . فى ١٨٩١ وبعد سبعة وعشرين سنة فى الخارج عاد إبسن أخيرًا إلى كريستيانيا. كانت مسرحية ***سيد البنائين*** (١٨٩٢) أول مسرحية كتبها إبسن فى النرويج منذ مسرحية ***المدعون*** فى ١٨٦٣ - ٤ .

تمتلىء خطابات إبسن بالإشارات إلى حرية الحياة بالخارج، إلى الآفاق الأكبر والمجالات الأعرض التى تقدمها أوروبا. فى ١٨٧٩ عندما كان يعمل بجد فى **بيت الدمية** (والتى كتب معظمها فى أمالفى Amalfi) كتب إبسن إلى لاى Lie أنه ليست لدية الرغبة فى العودة إلى كريستيانيا. "الحياة هنا فى أوروبا هى رغم كل شىء أكثر حرية وانعاشا وأكبر" (١٧ : ٣٤٨). لكن خطاباته - بنفس القدر - تمتلىء بالاشارات إلى حاجته إلى أن يذهب إلى مكان ما حيث يعمل فى هدوء. كان يتوق إلى العزلة وكان كاتب خطابات رهيب (خطاباته قصيرة وتمتلىء دائمًا بالاعتذارات لأنه كتبها متأخرًا وهى عادة لا تكشف بشكل خاص عن شخصيته أو بالأحرى: الشخصية التى تكشف عنها غير معبرة من الناحية الشخصية والعاطفية) وكان كثيرًا ما يحاول الا يقابل الناس الممكن أن يكونوا لطفاء والذين يعيشون فى نفس المدينة. وعلى الرغم من أن إبسن عاش لمدة سبع سنوات فى درسدن مثلاً فهو لا يبدو أنه بذل أى جهد ليقابل هرمان هتر Hermann

Hettner مؤلف الكتاب عن الدراما الذى ألهمه فى ١٨٥٢ . أما جورج براندس، على الجانب الآخر، فقد سعى لمقابلة هتنر فى نفس رحلته الأولى لمقابلة إبسن فى درسدن.

إن خط سير إبسن له ملامح مشتركه مع كتاب مرحلة ما بعد الاستعمار مع بعض الاختلافات الواضحة. كتب إبسن - مثله مثل كثير من كتاب مرحلة ما بعد الاستعمار فى القرن العشرين - كل أعماله الكبرى تقريبًا فى الخارج. إلا أنه - على خلاف الكثيرين من كتاب مرحلة ما بعد الإستعمار - لم يستقر في العاصمة كوبنهاجن حيث كان يمكن للغته أن تفهم.(٨٢)

فى إيطاليا انضم إبسن إلى الرابطة الاسكندنافية Scandinavian Asscoeiation واندمج تمامًا على وجه التقريب مع الاسكندنافيين الآخرين. فى ألمانيا استمر هذا النمط. وعلى الرغم من أن لغة إبسن الألمانية كانت جيدة إلا أنه لم يكن لديه السهلة اللغوية التى كانت لدى براندس الذى كان يكتب مقالات بالألمانية فى منتصف سبعينيات القرن التاسع عشر. وعلى خلاف براندس أحاط إبسن نفسه فى معظم الأحيان بالاسكندنافيين المقيمين والزائرين. وتبدو أكثر فتراته اتسامًا بالروح الاجتماعية خلال فترة إقامته الأولى في روما وفترته الأولى فى ميونيخ عندما كان يرى هيسه ودائرته الاجتماعية الواسعة كثيرًا وأيضًا كوَّن أصدقاء مقربين من بين المصورين النرويجيين هناك.(٨٣)

كتب إبسن خطابات قليلة إلى أجانب كان معظمها لرجال مثل إدموند جوس Edmund Gosse ووليام آرتشر Willianm Archer الذي أرد أن ينشر أعماله فى دولة أخرى. ومع ازدياد شهرة إبسن تمت تفاعلاته مع الثقافة الألمانية لكنه كلما أصبح أكثر شهرة كلما قل - فيما يبدو - استمتاعه بالحياة الاجتماعية العادية. وفى كل هذه المجالات كان إبسن يتصرف فى الخارج أقرب إلى الكاتب فى المنفى السياسى منه إلى مثقف فى مرحلة ما بعد الاستعمار وقع فى فخ علاقة متضاربة مع ثقافة العاصمة.

فى أوجه معينة كان وضع إبسن الثقافى والاجتماعى قريبًا من وضع الكتاب الأيرلنديين الكبار الذين ظهروا قبل نهاية القرن التاسع عشر. ربما ليس مصادفة أن چورچ برنارد شو وچيمسى چويس كلاهما استجابا بتلك التلقائية والقوة لإبسن. ويبدو أن أوسكار وايلد أيضًا وهو أيرلندى آخر أعجب بإبسن على الرغم من أنه ككاتب مسرح مختلف تمامًا عنه. اشتركت النرويج وأيرلنده فى القرن التاسع عشر فى صفات كثيرة مهمة: موقع جغرافى على الحافة الأوروبية لشمال الأطلنطى وشعب ينمو بسرعة وهو زراعى بشكل كاسح ومعدل عالٍ للغاية للمهاجرين إلى الولايات المتحدة (إذا حسبنا بالنسبة المئوية من إجمالى عدد السكان كان معدل الهجرة النرويجية أعلى ثاني معدل فى أوروبا بعد إيرلنده).[٨٤]

إن خطوط التوازى parallels بين إبسن وچويس مدهشة جدًا. أعجب چويس الشاب بإبسن إعجابًا شديدًا. عاش چويس أيضًا وكتب فى المنفى الاختيارى فى أوروبا. ربما لم يكن چويس فى تريست Trieste وزيوريخ وباريس يختلف عن إبسن فى روما ودرسدن وميونيخ؟[٨٥] انجذب الشاب چويس بالتأكيد إلى مسار

إبسن بقدر انجذابه إلي كتاباته لأن إبسن كان مثالاً لنفس الشيء الذى أراد جويس أن يكونه: كاتب استطاع أن يهرب من خلفية اقليمية بشكل خانق وفرض نفسه على الأدب العالمى لابد أن طريقة إبسن فى فعل هذا كانت ملهمة لجويس لأن هجمات إبسن التى لا هوادة فيها على المثالية الجمالية وعلى الأحكام الدينية والأخلاقية على الفن والأدب لابد أنها كانت تبدو لشاب ايرلندى فى ١٨٩٩ كتحرير عميق [٨٦].

إلا أن هنا أيضًا اختلافات ذات مغزى. كان الموقف الاجتماعى والدينى فى أيرلندة مختلفًا تمامًا عنه فى النرويج. كان الاستعمار البريطانى العنيف والجشع لايرلندة قد ترك إرثًا مريرًا مختلفًا تمامًا عن إرث الدانمركيين والسويديين فى النرويج. كتب جويس، بالإضافة إلى ذلك، بلغة عالمية ولم يفعل إبسن ذلك. أخيرًا، لأن جويس كان أصغر من إبسن بأكثر من خمسين عامًا فهو ينتمى إلى فترة مختلفة من الحداثة الأوروبية.

مسار إبسن إذن هو مسار فريد Sui generis ، إن به شيء مشترك مع مسار المثقفين فى عصر ما بعد الاستعمار ولكن أيضًا مع مسار المثقفين سياسيًا. إبسن الكاتب من منطقة على الأطراف وصل إلى بعض المدن العظمى فى أوروبا وهو قليل التعليم وليست له اتصالات ثقافية ولم يبذل جهدًا خاصًا للدخول فى الدوائر الثقافية والفنية فى الدول التى أقام فيها.

أثناء صيف إبسن الأول فى روما لابد وأنه اكتشف أن العيش مجهولاً وفى عزلة لغوية وثقافية يجعله يستطيع أن يرتفع إلى مستويات غير مسبوقة. إن تهميشه الثقافى الذى فرضه على نفسه بالتأكيد قد ساعده على أن يغذى نقده

الراديكالى للنظام الاجتماعى القائم بالإضافة إلى نظرته الثائية - قدرته على أن يفهم تعقيد السلوك الإنسانى. إن منفى إبسن الاختيارى - وقد حرره من المناخ الاقليمى بشكل خانق في النرويج - قد جعل منه كاتبًا كبيرًا. لكى نعرف إبسن علينا أن نعرف النرويج لكننا يجب أن نعرف أوروبا أيضًا.

٣

إعادة التفكير فى التاريخ الأدبى

المثالية والواقعية وميلاد النزعة إلى الحداثة

نسب جديد للنزعة إلى الحداثة

إن كتابات إبسن بالنسبة لأى شخص مهتم بظهور الحداثة هى لقية a find : هى موقع أثرى آمن يخفي نسبًا كاملاً من النزعة إلى الحداثة. إن حياة إبسن العملية تمتد عبر النصف الثاني من القرن التاسع عشر بأكمله. في خمسينيات القرن التاسع عشر كتب إبسن التراجيديا الرومانسية والدراما القومية الرومانسية وبحلول تسعينيات القرن التاسع عشر كان قد أصبح أشهر كاتب طليعى أوروبى avant - garde قوبل بحفاوة من جيل الحداثة الناشىء على أنه قائدهم ونجمهم الادى. إن تتبع تحولات إبسن الجمالية هو تتبع ميلاد النزعة إلى الحداثة الأوروبية.

يمكن بسهولة تلخيص نسب النزعة إلى الحداثة الذى ينبع من الدراسة اللصيقة لأعمال إبسن: إن النزعة إلى الحداثة مبنية على نفى المثالية. إن الواقعية realism أى تمثيل الواقع فى الكتابة والفن – ليست نقيض النزعة إلى الحداثة ولا هى سابقتها الضرورية من الناحية التاريخية. إذا كيان entity واحد يمثل هذا الموقع فهو المثالية. بالإضافة إلى ذلك الواقعية ليست ***شيئًا واحدًا.***

فواقعية بلزاك Balzak ليست هى واقعية فلوبير Flaubert وواقعية إبسن ليست هى واقعية زولا Zola . يجب تنظير الواقعيات بشكل مختلف. المثاليون لم يعارضوا الواقعية. لقد عارضوا الواقعية التى لم تتفق مع الجماليات المثالية. إن هذا النوع من الواقعية هو الذى أصبح - بشكل متزايد - يسمى "الطبيعية" naturalism . وفى ثمانينيات القرن التاسع عشر كان السؤال الدائر فى قلب المعارك الثقافية التى أثارتها الطبيعية هو بالتحديد ما إذا كانت الواقعية المضادة للمثالية (وليست الواقعية بصفة عامة) يمكن أن تكون ***فنًا***.

فى الحقيقة الحرب ضد المثالية لم يخضها فقط الطبيعيون لكن خاضها كثير من الحركات الطليعية الأخرى. كانت جماليات أوسكار وايلد Oscar Wilde الراديكالية مضادة للمثالية كما كانت روايات إميل زولا التجريبية. إن حركة الابتعاد عن المثالية كانت عملية طويلة بطيئة تسير على طريقة قطعة قطعة وهذا هو السبب فى أن الفترة من ١٨٧٠ إلى ١٩١٤ أنتجت كمًا غزيرًا من الكتابة الحداثية المختلفة اختلافًا واسعًا (لأنها ضد المثالية) جنبًا إلى جنب التيار المستمر في الأعمال المثالية. بمجرد أن تحطمت المثالية كموقع جمالى قابل للحياة بدأ الطليعيون من كل الأنواع فى التحكم فى المشهد الثقافى وأخيرًا حققت النزعة إلى الحداثة السيطرة الجمالية. إلا أنه فى القرن العشرين استمرت المثالية وبشكل مثير فى القرارات المبكرة للجنة نوبل Nobel فى ستوكهولم ثم - ومع مرور القرن - بشكل أكثر روتينية في الأجناس الأدبية

المتوسطة والمنخفضة القيمة ثقافيًا والتى وقفت ضد سيطرة الصفوة فى النزعة إلى الحداثة عالية الثقافة.[1]

سيرسم هذا الفصل خريطة لصعود وهبوط المثالية فى القرن التاسع عشر منذ رؤية شيلر للكمال الإنسانى والتى تتصف بأنها وجدانية ثورية رومانسية حتى تجسدها النهائى فى صورة توجه أخلاقي خالٍ من العاطفة احتضنه المحافظون الدينيون الاجتماعيون فى كل أنحاء أوروبا. سأبين أن مسرحيات إبسن كانت حاسمة فى القضاء على المثالية كمعيار جمالى ليس فقط بسبب المعارك التى دارت حولها لكن لأنها تجعل من موضوعاتها المعارك الجمالية نفسها التى تدور حولها. عندما نقرأ الاشارات إلى ما هو مثالى عند إبسن بصفتها فقط إشارات أخلاقية بدلا مما هى فى حقيقتها أكاشارات إلى (أو تعبيرات عن) ***مثال جمالى تكون فيه الأخلاق والجماليات واحدة*** فإننا نغمض أعيننا أمام حقيقة أن مناقشات ما هو مثالى ideal عند إبسن هى أيضًا دائمًا المناقشات حول طبيعة وهدف الفن بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة. (تعنى ***مثالية*** فى هذا الكتاب ذلك النوع من ***المثالية الجمالية*** إلا إذا ذكرت شيئًا آخر بالتحديد).

طبعًا المزيد من المناقشة المستفيضة حول كيف تظهر علاقة إبسن الصعبة والمعقدة بالجماليات المثالية فى نصوصه سينتظر حتى الجزئين ٢ و ٣ من هذا الكتاب. إن المهمة الرئيسية لهذا الفصل هى انقاذ الجماليات المثالية من النسيان

وتوضيح لماذا يكون فعل ذلك حاسمًا بالنسبة لفهمنا ليس فقط لنزعة إبسن إلى الحداثة ولكن لظهور النزعة إلى الحداثة فى الفترة من سبعينيات القرن التاسع عشر حتى ١٩١٤ بصفة عامة.

المثالية: مصطلح منسى

يبدو أن "المثالية؛ كمصطلح جمالى قد اختفت. إنها غائبة فى كبرى قواميس المصطلحات الأدبية.[٢] لم أرها تناقش كمفهوم أدبى أو جمالى بنفس قدر الواقعية أو النزعة إلى الحداثة. يبدو أننا نسينا كم كانت المثالية مهمة كطريقة عامة لفهم الفن والأدب كيف كانت قبضتها قوية على قلوب وعقول الكتاب والفنانين والنقاد والجمهور فى القرن التاسع عشر وكيف كانت مهمة طويلة وبطيئة وتسير على منوال قطعة قطعة حتى إن جيلاً كاملاً - وهو أول أجيال النزعة إلى الحداثة - لم يستطع أن يتخلص من هذه القبضة.

إن وضع المثالية وهو وضع النجم Star status فى تاريخ الفلسفة وتاريخ الأفكار يجعل من غيابها في النقد الأدبى أكثر مدعاة للدهشة أو - لنكون أكثر دقة - عندما يتحدث نقاد الأدب عن المثالية ففي أذهانهم أيضًا جوانب متنوعة للمثالية الفلسفية أو الأخلاقية (فى اختلافها عن المثالية الجمالية). فى الدراسات حول إبسن مثلاً فحص المثالية يعنى دراسة علاقة إبسن بهيجل وكيركجارد أو تناوله للشخصيات التى يعترفون بأنها تحمل مثلاً عليا وليس علاقته بالمعتقدات المثالية عن طبيعة وهدف الفنى على وجه التحديد.[٣] إذا

كانت المثاليات الجمالية تناقش على الإطلاق فهى تناقش تحت عنوان الرومانسية.[٤] إلا أننى سأبيّن أننا إذًا أخذنا المثالية على أنها مجرد كلمة بديلة للرومانسية فإننا نحرم أنفسنا من المصادر التى نحتاجها لكى نفهم ليس فقط لماذا أثارت الطبيعية والنزعة إلى الحداثة أكثر المعارك الثقافية حدة فى تاريخ الأدب الأوروبى ولكن أيضًا لماذا تظل القضايا التى أثارها موت المثالية لازمة فى يومنا هذا.

فى مقالة الذى يقدم نظرة موجزة بعنوان "ميتافيزيقا النزعة إلى الحداثة" يزعم مايكل بل Michael Bell بحق أن الحداثة نشأت كنتيجة لـ "انهيار المثالية". إلا أنه عند الفحص الدقيق تبين أنه يعنى أن المحدثين فضلوا ماركس ونيتشه وفرويد على نظريات كانط Kant وفخته Fichte وشلينج فيما يختص بالعلاقة بين العقل والعالم[٥] وهذا صحيح . إلا أن المثالية الفلسفية لم تكن هى التى يجب أساسًا أن تنهار لكى تنشأ النزعة إلى الحداثة لكنه الفهم المثالى القوى والمسيطر بشكل هائل بطبيعة وهدف الفن. بدأت النزعة إلى الحداثة عندما هوجمت الجماليات المثالية وليس عندما اكتشف الكتاب والفنانون فرويد.

إنى أدين باكتشافى للمثالية كمقولة جمالية رئيسية فى فن وأدب القرن التاسع عشر إلى كتاب ناعومى شور Naomi Schor الرائد فى ١٩٩٣ ***جورج صاند والمثالية***. تشرح شور فى المقدمة أنها ادركت للمرة الأولى أهمية المثالية فى ١٩٨٥ عندما وجدت كتابًا قديمًا يعلوه التراب فى مكتبة للكتب القديمة فى هى أون واى Hay - on - wye :

"قلبت صفحة قائمة المحتويات لكى أري إذا كانت (جورج صاند) موجودة. كان ساعتها هو الوقت الذى قمت فيه باكتشاف هام وحاسم فى الحقيقة. إنها موجودة لكن تحت ما أدهشنى أنه عنوان غريب وغير مألوف هو الرواية المثالية Le Roman idealiste. كنت أعرف طبعًا بطريقة عامة - كأى شخص يدرس صاند - أن هناك نزعة مثالية مهمة فى قصص صاند ولكن هذا العون الدراسى العتيق والذي عفى عليه الزمن جسد لى قوة هذه المقولة ومدى اختفائها".(٦)

فى اشتغالى بإبسن أدركت كم كانت شور محقة: كانت المثالية بالفعل قوة جمالية بالغة القوة فى القرن التاسع عشر وقد اختفت اختفاء أكبر من أى تصنيف جمالى آخر فى ذلك القرن. ترفض شور أن تربط بين مثالية صاند والجماليات الألمانية. وهى تركز على وجود تصنيفات مثالية فى السياقات غير الفلسفية مثل مراجعات الأعمال الفنية والمراسلات والمناظرات السياسية. وقد سرت وراء شور وبدأت أبحث عن آثار وجود المثالية فى المناظرات الأدبية التى أثارتها مسرحيات إبسن. وكانت النتائج مذهلة. لم تكن المثالية فقط فى كل مكان لكن كان من "الواضح أن مسرحيات إبسن كانت أرضًا مهمة للمعارك بالنسبة للمعركة الشاملة بين المثاليين والمعادين للمثالية. والأهم من ذلك أن مسرحيات إبسن تضع فى شكل درامى صريح ومكرر الأسئلة والافتراضات داخل قلب الجماليات المثالية.

أعتقد أن شور كانت مخطئة في تركها الفلسفة الألمانية خارج كتابها لأن هذا الحذف يضعف من فهمها لماهية الجماليات المثالية. علينا أن نعترف بأن كانط

وهولدرلين Hölderlin وشيلر ونوفاليس Nouvalis وفريدريش شلجل وآخرين وضعوا أساس الجماليات المثالية فى القرن التاسع عشر وأنه فى العقود الأولى من القرن التاسع عشر ساهم المفسرون المتميزون مثل مدام ده ستايل وكوليردج Coleridge بقوة فى نشر الجماليات المثالية الألمانية فى أنحاء أوروبا لكن شور كانت محقة عندما ركزت على "المثالية فى حركتها" أى المثالية كما تم التعبير عنها فى المناظرات الفرنسية فى القرن التاسع عشر. يعلمنا هذا الجانب من عملها الرائد - وهو أصيل وموح بصدق - أن نبحث عن الجماليات المثالية فى أماكن ما كنا لنربطها بالضرورة بالفلسفة الألمانية.

أصوغ ذلك بطريقة مختلفة قليلاً فأقول: فى حوالى ١٨٠٠ قدمت الجماليات المثالية الألمانية واحدًا من أقوى التقارير وأكثرها إلهامًا عن طبيعة وهدف الفن والأدب التى رآها العالم على الإطلاق. هذه ليست أنباء جديدة. إن الجديد هو أن طبعة معينة من هذا التقرير - رغم أنه تم التقليل من قيمته وتم تخفيفه diluted وإبتذاله vulgarized وتبسيطه تبسيطًا مخلاً - تظهر عمليًا فى كل مكان فى مناقشة الجماليات فى القرن التاسع عشر ليس فقط فى السنين العشر الأولى والعشرين الأولى من القرن التاسع عشر بل خلال القرن التاسع عشر كله وفى جزء كبير من القرن العشرين.

الرأي المثالي في الفن والأدب

"المثالية" كلمة معقدة. فهى تتصل بالفكرة idea كما تتصل بالمثالى ideal بنفس القدر. إن أفكار أفلاطون Plato هى مثل: النمط اللازمنى timeless

والنمـوذج الأصلى archetype لأى طبـقـة من الأشـيـاء في مـعـارضـتـها للتـقليـد منخـفض القيـمـة الذى حكم علينا أن نعـيش مـعـه على الأرض. لمدة طويلة كـانت الفكرة idea ببسـاطة تعنى ***المثال ideal***. يقطتف قاموس اوكسـفورد للانجليـزية Oxford English Dictionary من تومـاس براون Thomas Browne فى ١٦٨٢ . "لم سقطنا بشكل كبيـر من مـاهو نموذجى exemplar و***فكرة Idea*** عن طبيعتنا" فى الاستخدام اليومى نحن لانزال نتحدث عن فكرة الشىء بمعنى نمطه العام أو خطتـه العـامـة. ونحن مضطرون إذن إلى أن نسلم بأن التـحـقـقـات realizations الفعلية قد تقصر دائمًا عن الفكرة التى أفرختها وهكذا نجد أنفسنا نسير على خط ودقيق بين الفكرة والمثالى وبين المثالى والحقيقى. إن التناقض الأفلاطونى بين المجال النقى للفكرة والحقائق المختلفة للحياة اليومية هو بعيد بخطوات قليلة فقط.

فى الفلسـفـة المعـاصـرة نفـهـم المثـاليـة على أنهـا تعنى نقـيض المادية materialism: المثالية بالنسبة للمادية هى كهيجل بالنسبة لماركس. إلا أنه في أواخر القرن التاسع عشر: أخذت معاداة المثالية أشكالاً كثيرة. كانت المادية الماركسية أحدها فقط. وكان مهما بنفس القدر ظهور "الفكر الحر" أى الدنيويه Secularism واللاأدبيـة agnosticism والإلحـاد atheism من نـاحيـة وظهـور أشكال متنوعة من الحتمية العلمية sciernific determinism من ناحية أخرى. إن غزل سترندبرج بالداروينية Darwinim فى مسرحية مثل ***الأب The Father*** تمثل هذه الفترة تمثيلاً كاملاً.

وعلى الرغم من أن التحليل النفسى psychanalysis ليس لديه الكثير ليقوله عن المثالية فقد أنتج قدرًا ضخمًا من الأعمال حول العمل على نحو مثالى idealization أى عن كيف ولماذا تصفى الطابع المثالى على شىء ما أو شخص ما مثالاً في الدرجة الأولى. ولأنى مهتمة بصعود وسقوط المثالية فى القرن التاسع عشر وليس بأسباب ميل المؤلفين والفنانين فيما يتعلق بقبول أو رفض المثالية كمعيار جمالى فلن أواصل متابعة هذا الموضوع هنا.(٧)

يعرف قاموس أوكسفورد للإنجليزية المثالية بأنها "ممارسة التحويل إلى مثال أو الميل إلى التحويل إلى مثال؛ عادة تمثيل الأشياء فى شكل مثالى أو كما يمكن أن تكون؛ المعاملة الخيالية لموضوع فى الفن أوالأدب، أسلوب مثالى أو شخصية مثالية: فى معارضتها للواقعية. أيضًا، التطلع إلى أو البحث عن مثال". إذًا كان المثال خياليًا - يذهب البعض إلى حد تسميته بالوهمى chimerical - فإن المثالى ليس مجرد شخص يبحث عن المثل العليا ولكنه شخص يعشق الأفكار الخيالية أو غير العملية". بهذا المعنى نقيضى المثالية هو بالتأكيد الواقعية.

المثاليون إذن يمكن أن يكونوا بعيدين جدًا عن العالم، يتصفون بالذهن العالى لدرجة انهم لا يشعرون بالراحة. فهم أكثر اتصافًا بالأخلاق وأكثر وعظًا للناس من البشر العاديين وهذا هو سبب ميلهم إلى جعل الناس يشعرون بتفاهة عقولهم. هناك بالقطع شىء طوباوى في المثاليين إن عكس المثالية - بناء على ذلك ربما لا تكون مجرد الواقعية ولكن الكليبية cynicism لأن الكلبيين "يميلون إلى فقدان الثقة في الاخلاص الإنسانى أو الطيبة الإنسانية"، وهذا هو بالضبط ما يميل كثير من المثاليين إلى الإيمان به (يقفز إلى الذهن التناقض بين جرجز

ورله ود. رلنج فى مسرحية *البطة البرية*) لكننا يمكن أن نذهب إلى أبعد من هذا. ربما يكون نقيض المثالية هو العدمية nihilism : "العقائد doctrines السلبية فى الدين أو الأخلاق، الرفض الكلى للمعتقدات الدينية الجارية أوالمبادىء الأخلاقية" إن المثال المأخوذ من قاموس أوكسفورد للإنجليزية هو من سنة ١٨٨١ : "الفراغات الخالية وحالات انعدام المعقولية في الإلحاد أو العدمية" مما يعود بنا إلى حقيقة أنه بسبب ما خلط المثاليون فى القرن التاسع عشر دائمًا تقريبًا الأخلاقيات والدين فقد تم اعتبار المعادين للمثالية أن يكونوا مفكرين أحرارًا أو أسوأ (كما سبق أن رأينا كان المثالى الألمانى ذو التفكير الحر بول هيسه استثناءً متميزًا من هذه القاعدة).

إذن بمجرد قراءه القاموس وصلنا إلى تناقض مثير بين المثالية التى ترفع من بالجانب الخلفى والواقعية التى أتعبها العالم والعدمية الكلبية وهو تناقض يمسك بالضبط بالفارق بين المثالية والطبيعية كما فهمها آخر المتمسكين بالمثالية فى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر. ولكى نفهم ما الذى كان معرضًا للخطر فى تلك المعارك الثقافية - مع هذا فنحن محتاجون لأن نرجع إلى المصدر: الجماليات المثالية الألمانية .

فى ١٧٩٦ لخص فريدريك هولدرين - أوبالأحرى، هو لدرين مع صديقيه الحميمين ج .و . ف . هيجل و ف. و. ج. تسلينج - بشكل رائع الأفكار الرئيسية للجماليات المثالية فى بحث قصير جدًا بعنوان "أقدم برنامج لنظام للمثالية الألمانية".[٨] إن تفرقة كانط بين الحرية Freedom (عالم العقل الارادة الإنسانية والخيال، العالم الأخلاقى والإبداعى) ***والضرورة necessity*** (عالم

القوانين الطبيعية عالم العلم) أساسية لهولدرلين كما هى أساسية لكل المهتمين بالجماليات المثالية الألمانية. إن عالم الضرورة هو عالم الأشياء المادية والخاضع للقوانين الطبيعية التى يفسرها العلم. عالم الحرية هو عالم الشعور consciousness والخيال والإرادة، هو العالم الذى نقوم فيه بالاختيارات الخلقية والجمالية. يمضى هولدرلين فى مناقشة الجمال beauty وهو المصطلح المفتاح فى المثالية الجمالية مستندًا إلى هذه الخلفية المفهومية:

"أخيرًا، الفكرة التى توحد كل فرد، فكرة الجمال، الكلمة فى معناها الأعلى، الأفلاطونى. إنى مقتنع الآن أن أعلى فعل للعقل - باحتوائه على جميع الأفكار - هو فعل جمالى وأن الحق truth والخير goodness هما فقط قريبان للجمال. يجب على الفيلسوف أن يمتلك مقدارًا من القوة الجمالية كالشاعر. إن هؤلاء الناس الذين لا يملكون حسًا جماليًا هم فلاسفة الكلام الحرفى. إن فلسفة الروح هى فلسفة جمالية. لا يمكن للمرء أن يكون لامعًا فى شىء؛ بل أن المرء لا يستطيع أن يفكر فى التاريخ دون حس جمالى".

هكذا فإن الشعر يكتسب شرفًا أعلى، إنه يصبح فى النهاية ما كان فى زمن نشأته ***معلم الإنسانية*** ***the teacher of humanity*** لأنه لن تكون هناك بعد الآن أية فلسفة أى تاريخ. إن فن الشعر وحده هو الذى سيبقى بعد كل العلوم والفنون".(٩)

إن المثالية الجمالية - مرددة رجع أفلاطون - تعتبر ***الجميل والحق والخير*** واحدًا لكن على خلاف أفلاطون تمامًا فإن المثالية - فى داخلها - تعتبر الجمال الفنى أعلى تعبير عن هذه الثلاثية. ولأن الجمال حسى وروحى كلاهما - إن

الفكرة تصبح مادية من خلال استخدام الخيال - فإنه يتغلب على الصدع بين الحرية والضرورة ويقدم صورة لكمالنا المفقود. ولأن الحق بدون جمال يظل قفرًا وبلا روح فإن الشاعر العظيم هو أيضًا مفكر عظيم وأعظم الفلاسفة لن يصبح عظيمًا أبدًا إلا إذا كان شاعرًا أيضًا. ترددت أصداء هذه العقيده طوال الطريق حتى ثلاثينيات القرن العشرين فى فرنسا عندما رأى سارتر Sartre وبوفوار Beauvoir إن الأدب أعظم وأنبل مبتغى من الفلسفة وظل سارتر بصفة خاصة يعتقد أنه يمكن أن "ينقذ" Saved عن طريق الأدب).

لكى نصل إلى الجماهير نحتاج أن "نجعل الأفكار جمالية"، هكذا كتب هولدرلين. ساعتها فقط سنتجاوز التناقض بين الفن والفلسفة ونخلق دينا جديدًا أو حسب كلمات هولدرلين ميثولوچيا mythology جديدة". يجب أن تكون الميثولوجيا فلسفية لكى تجعل الناس عقلاء ويجب على الفلسفة أن تصبح ميثولوجية لتكون الفلسفة حسية sensuous ساعتها ستسود الوحدة unity الأبدية بيننا... ساعتها فقط سينتظرنا النمو المتساوى لكل قوانا، للشخص بعينه ولكل الأفراد أيضًا. لن تقمع أية قوة مرة ثانية، ثم تسود الحرية العامة والمساواة بين الأرواح!"[١٠] . عن طريق دمجه الجماليات مع الأخلاق والدين يقدم لنا البرنامج المثالى رؤية طوباوية متفائله للكمال الإنسانى.

بعد ذلك بسنوات قليلة فى ١٨٠٠ اعتبر فريدريك شليجل أيضًا الدين نتيجة اندماج الشعر مع الفلسفة "الشعر والفلسفة. طبقًا لوجهة نظر المرء - مجالان مختلفان، شكلان مختلفان أو ببساطة الأجزاء المكوِّنة للدين. لأنك إذا حاولت فقط أن تجمع بين الإثنين ستجد أن ليس معك شىء سوى الدين".[١١] عن طريق

تقديم مثل هذه الصورة الراقية عن طبيعة وهدف الشعر (وبدرجة أقل قليلاً الفنون الأخرى) حولت الجماليات المثالية الألمانية الشعراء إلى أنبياء وصوفيين وسمحت للفنانين من كل الأنواع أن يزعموا أنهم بالبحث عن الجمال يخدمون الله.(كما سنرى فى الفصل ٥ هذا هو بالتحديد دفاع يورنسون عن المسرح في رواية *the Fisher Maiden*). هذه الرؤية الطوباوية والتى تؤمن بكمال الإنسان ظلت لدى إبسن طوال حياته. في حديث له فى ستوكهولم فى ١٨٨٧ مثلا جعل من ذلك عقيده له: "أعتقد أن الشعر والفلسفة والدين سيتحدون فى صيغة واحدة وفى قوة حياة جديدة ليس لدينا نحن الذين نعيش اليوم فكرة واضحة عنها". (١٥ : ٤١١).

لقد رأينا أن هولدرلين يربط الأفكار (والمثل العليا) بالحرية. إن الحرية هى الموضوع الكبير لجماليات فريدريش شيلر وليس أقل تعبير عنها فى بحثه الصغير الرائع بعنوان "***فى الشعر البدائى والعاطفى*** *On Native and Sentimental* الذى نشر لأول مرة فى حلقات فى ١٧٩٥ و ١٧٩٦ .[١٢] تم تداول الأفكار التى حواها هذا النص الرائع بشكل أو آخر فى جميع المناقشات الأوروبية حول الجماليات فى المائة عام التالية – سأستخدمه هنا كالمثال الرئيسى الذي أسوقه عن الجماليات المثالية كاملة النضج full - blown بسبب التأثير الضخم لأفكار شيلر فى القرن التاسع عشر وبسبب أن أصداء صياغات شيلر غزيرة فى كتابات إبسن نفسها.

وبازدياد حدة المعارك حول المثالية كان شيلر كثيرًا ما يستدعى invoked كالقوة المناهضة لمثال إبسن السلبى. فى ١٨٩٩ أعلن كارل ديفيد افويرسن Carl

David af Wirsén السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية والذى سرعان ما سيصبح أول رئيس للجنة نوبل "لايمكن بالتأكيد أن ننكر أن إبسن أكثر بكثير من شيلر فى "الحدة" إلا أن هؤلاء الذين يحبون مضمونًا عميقًا بحق، جوهرًا نبيلاً فى الدراما سيغلقون – فى فرح – *عندما نستيقظ نحن الموتى* ويفتحون *والنشتين Wallenstein* والتى تصوِّر فيها الصراعات الكبرى فى عقل بطولى متزن بشكل قوى".[١٣] سآخذ من *فى الشعر البدائى والعاطفى لشيلر* أولاً لأبيِّن ماذا كانت المثالية الجمالية فى مجدها الكامل الرومانسى الراديكالى الطوباوى ثم لألفت النظر إلى خطوطها الداخلية الخاطئة والتى كانت فى نهاية الأمر مدمرة والتى مكنت لرؤية شيلر العظيمة للحرية الجمالية أن تتحول إلى مجموعة من المعايير الجمالية الأخلاقية والرجعية بعمق.

لا أرغب فى أن أرى أن إبسن مثله مثل كثير من الإسكندنافيين الآخرين فى ذلك الوقت كان واقعًا تحت تأثير جماليات هيجل سواء بطريق مباشر أو من خلال كتابات ج. ل. هيبرج J. L. Heiberg و م. ج. مونراد.[١٤] إن دمج المثاليين – المميِّز لهم – للحق والجمال رغم كل شىء أقوى فى جماليات هيجل عنه فى جماليات شيلر وكثيرًا ما يتحدث النقاد الاسكندنافيون عن المثالى ideal بمصطلحات هيجلية سهلة التعرف عليها.[١٥] لكن محاضرات هيجل فى الجماليات لا تنقل هذه الرغبة الملتهبة الراديكالية فى الحرية والتى كانت محببة جدًا لإبسن وبراندس فى ١٨٧١ . (فى محاضراته التى أحدثت انطلاقة يستدعى براندس شيلر ولكن ليس هيجل) فى أوخر تسعينيات القرن الثامن عشر أصبح شيلر منظر المثالية الجمالية فى أكثر أشكالها راديكالية من الناحية السياسية.

فى عشرينيات القرن التاسع عشر قدم هيجل فلسفة للفن ساهمت بالتأكيد فى وضع المثالية الجمالية على طريق أكثر أخلاقية ومحافظة تمامًا.

إن الفكرة المفتاح فى جماليات شيلر هى رؤية طوباوية لإمكان الكمال الإنسانى. يمكن للإنسانية أن تصبح أفضل وأكثر حرية وأكثر جمالاً وأكثر تحقيقًا لأهدافها. إن مهمة الفن هى أن يرتقي بنا، أن يساعدنا فى اجتياز الصدع بين الطبيعة والحرية حتى تستطيع الطبيعة الإنسانية بكاملها أن تجد التعبير الكامل والحر. إن "المثالى" عند شيلر - وهو الرؤية التى ترى أن الشعر والفن يجب أن ينقلاه إلينا - هو مثالى ثرى وكريم وهو صورة إنسان متجانس تمامًا وحر تمامًا وعلى سجيته تمامًا فى العالم.

بعد موت المثالية الثورية الرومانسية بوقت طويل ظل هذا المثال "حيًا بقوة فى التقليد الماركسى. حوالى ١٩٠٠ أعلن الشاب ليون تروتسكي Leon Trotsky طالما أتنفس فسأحارب من أجل المستقبل، ذلك المستقبل المشرق حيث سيبقى الإنسان فيه قويًا وجميلاً - سيد التيار المتدفق لتاريخه وسوف يقوده نحو الأفق الذى لا حدود له من الجمال والفرحة والسعادة".[١٦] منذ منتصف القرن العشرين كان الناقد الأدبى الماركسى العظيم چورچ لوكاس Georg Lukacs لا يزال يؤمن بقدوم "الإنسان المتجانس بشكل مكتمل على الرغم من أنه كان يعتقد أن مثل هذا المخلوق الذى تم كماله يمكنه أن يأتى فقط فى ظل الشيوعية.[١٧]

إن نقطة انطلاق شيلر الجوهرية هى الطبيعة. على الشعراء أن يكونوا دائمًا الوصاة على الطبيعة - هكذا كتب - لأننا لو فقدنا الاتصال بالطبيعة فإن ما يتبع

ذلك هو "الانحلال degeneracy الأخلاقى والجمالى". [18] والشعراء - بناء على ذلك - سيكونون إما الطبيعة أو أنهم سيبحثون عن الطبيعة المفقودة" (صفحة ١٩٦) . من هذا الزعم يستقى تمييزه المشهور بين الشعراء البدائيين والشعراء العاطفيين. الشاعر البدائى هو الطبيعة والشاعر العاطفى يبحث عن الطبيعة: إن شيلر يعنى بالطبيعة قبل كل شىء الطبيعة الإنسانية والتى يراها خليطًا متفردًا من الروح والمادة أو بكلمات أخرى: من الحرية والضرورة، من اللاتناهى infinity والتناهى finitnde. إن مهمة الشعر كله هو أن يقدم ***أكثر التعبيرات الممكنة اكتمالاً*** للإنسانية. هكذا كتب شيلر. (أنظر صفحة ٢٠١) يتعين على الشعر أن يسمو بنا ويجعلنا أكثر نبلاً، أن يعطينا رؤى ملموسة لعالم أفضل به مخلوقات بشرية أفضل. هذا هو قلب جماليات شيلر المثالية. (هناك تشابة غريب تقريبًا بين جماليات شيلر ومشروع يوهانز روزمر السياسى المقدر له الفشل فى مسرحية ***روزمرهولم***).

يطور شيلر - بنقله التناقض بين البدائى والعاطفى إلى التناقض بين الأقدمين والمحدثين - نظرية جمالية تتوازن بدقة على الخط ما بين الكلاسيكية الجديدة neoclassicism والرومانسية. يكتب شيلر أن الشعراء القدامى كانوا طبيعيين وبدائيين فى وقت واحد، يتميزون ببراءة القلب التى تهرب تمامًا من زملائهم المعاصرين. كانت مهمتهم بناء على ذلك أن يصفوا العالم كما رأوه، يصفوه وصفًا كاملاً وبأفضل الطرق الممكنة فبالنسبة إلى الشاعر البدائى الذى

لا يزال يعيش فى الظروف الأصلية للبساطة الطبيعية... أفضل ***محاكاة*** ممكنة أكثر اكتمالاً لما هو ***حالى هو بالضرورة ما يجعل شخصًا ما شاعرًا*** (صفحة ٢٠١) بعبارة أخرى، إن الشعراء البدائيين متخصصون فى الواقعية.(١٩)

فى العالم الحديث - من ناحية أخرى - "اختفت الطبيعة من إنسانيتنا ونحن نعاود مقابلتها" فى صورتها الحقيقية فقط خارج الإنسانية فى عالم الجماد inanimate world - هكذا كتب شيلر (صفحة ١٩٤) هذا يعطينا توقًا إلى الحق والبساطة غير المعروفين للقدامى الذين لم يفقدوا أبدًا الطبيعة فى المقام الأول: "كانوا يحسون بطريقة طبيعية بينما نحس نحن بما هو طبيعى" (صفحة ١٩٥). لأن الشاعر الحديث فقد الاتصال بالطبيعة فهو (كل أمثلة شيلر من الذكور) لا يستطيع أن ينقل الطبيعة نفسها ولكن فقط ***فكرة*** الطبيعة". يلمسنا الشعراء القدامى من خلال الطبيعة، من خلال الحقيقة الحسية، من خلال الحضور المعاش. الشعراء المحدثون يلمسوننا من خلال الأفكار" (صفحة ٢٠١) بما أن البشر المحدثين لم يعودوا على وفاق مع أنفسهم فإن مجرد وصف الواقع لم يعد شعريًا Poetic. هنا فى حالة الثقافة ... رفع الواقع الراهن إلي المثالى أو - وهو يؤدى إلى نفس النتيجة - تصوير المثالى هو الذى يصنع الشاعر بالضرورة" (صفحة ٢٠١) هكذا انتطلق مثالية شيلر الشعرية من التحليل التاريخى للثقافة الحديثة.

لأن الأفكار لا نهاية لها والطبيعة لها نهاية (الأسس الكانطية لفكر شيلر واضحة فى كل مكان) فإن على الشاعر العاطفى أن يواجه دائمًا التعارض بين محدودية العالم الفعلى والتحليق غير المحدود الذى يستطيعه الخيال. فبالنسبة

إلى الكاتب الحديث إذن ينشأ الشعر عندما يحاول الشاعر أن يعبر حدود العالم الفعلي. بالنسبة للكاتب القديم كان يكفي مجرد وصف العالم.

يستطيع الشاعر العاطفي – آخذًا في الاعتبار هذا التعارض – أن يختار بين استراتيجيتين جماليتين مختلفتين أوما يسميه شيلر "طريق (طرقا) مختلفة للشعور" (صفحة n٢١١). يستطيع أن يركز على ما هو فعلي ويبرز التضاد بين ما هو فعلي وما هو مثالي. هذا ينتج طريقة في الكتابة يسميها شيلر أهجية Satire. "في الأهجية يتم وضع العالم الحقيقي كشيء به نقص في مقارنة مع المثالي بصفته الواقع الأعلى Supreme reality. هكذا كتب شيلر قبل التأكيد على أن المثالي لا يحتاج إلى أن يمثّل طالما أن الشاعر" يعرف كيف يوقظه في العقل" (صفحة ٢٠٦) عندما تكون الأهجية ناجحة فإن عظمة الفكرة التي تملؤنا ترفعنا إلى ما فوق حدود التجربة. هكذا يعلن شيلر.(صفحة ٢٠٦). [٢٠]

لكن الشاعر المحدث يستطيع أيضًا أن يضع العالم الحقيقي في تضاد مع العالم المثالي "بطريقة تجعل المثالي يسود ويصبح الرضا الناتج عنه هو الشعور المسيطر". (صفحة ٢١١) هذا هو ما يسميه شيلر ***المرثية elegy***. للمرثية فئتان فرعيتان: المرثية الصحيحة والأنشودة الرعوية sdyll: "كل من الطبيعة والمثالي هما موضوعات للعزاء عندما تقدم الأولى كشيء مفقود والأخرى كشيء لم يتم الحصول عليه أو كلاهما موضوعان للفرح لأنهما مقدمان كشيء فعلي. الطبقة الأولى تنتج المرثية بالمعنى الضيق وتنتج الطبقة الثانية القصيدة الرعوية بالمعنى الواسع"(صفحة ٢١١) الواقعية إذن غير مستبعدة على الإطلاق من تصنيفات

شيلر. الذى مهم عند شيلر ليس ما إذًا كان المرء يحاول أن يمثل الواقع لكن الروح التي يفعل المرء بها ذلك. بينما يكون الشعراء البدائيون والشعراء الطبيعيون واقعيين بحكم التعريف فإن تصنيف شيلر للأهجية يعطي مجالاً واسعاً للواقعية كما تفعل المرثية الصحيحة.

إن مسألة أن هذه التصنيفات كانت لها السيطرة فى النرويج فى القرن التاسع عشر لا شك فيها. لقد رأينا فعلاً (فى الفصل ١) أن الناقد الدانمركى البارز لكليمنس بترسن أصر على أن مسرحيتى براند وبيرجينت لم تكونا شعرًا لأنهما فشلتا فى أن تنقلا" تمثيلا كاملاً ومحدودًا وواضحًا ومطمئنا لما هو مثالى".[٢١] عندما نشرت مسرحية ***كوميديا الحب*** فى كريستيانيا فى ١٨٦٢ زعم الفيلسوف م. ج. مونراد أن نهاية المسرحية كانت تكوّن "قطيعة مع الفكرة المثيرة لاشمئزاز الشعور الإنسانى". وحتى صديق إبسن الحميم بول بوتن هانسن رأى أن المسرحية كشفت عن مؤلف "خالٍ من الإيمان و الاعتقاد المثاليين".[٢٢]

فى ١٨٧٥ فى نظرة عامة لأعمال إبسن نشرت فى جريدة ***مورجنبلادت*** ***Morgenbladet*** فى يوم ميلاد إبسن احتفالاً بالعام الخامس والعشرين لطبع مسرحية ***كاتيلين*** كتب مونراد أن إبسن كان يعتبر نفسه يعيش في عالم ساقط: "الحقيقة، الفكرة، المثل الأعلى يبدو كما لو كان قد هرب من الظروف الحقيقية والآن يكشف عن نفسه فقط فى شكل سلبى فى الأرواح النبيلة كوعى بفساد هذا الزمن. هذا الضمير المذنب فى هذا الزمان يكشفت عن نفسه بطريقة شعرية فى الأهجية والتى لها ما يبررها تمامًا بهذه الطريقة".[٢٣]

هذا هو بالطبع مفهوم شيلر عن الأهجية. فى عينى مونراد كان إبسن أساسًا شاعرًا للأهجية لم يتوقف أبدًا عن التعبير عن وعى الإنسانية بسقوطها نفسه. كتب مونراد فى مكان آخر أن مسرحية *براند* كانت هى أيضًا أهجية كانت فيها "المطالب الأعلى للفكرة والروح... لا تزال حاضرة لكنها فى صراع مع الواقع".[٢٤] إن قراءة مونراد لمسرحية *براند* كأهجية يصطدم فيها "الكل أولا شىء" للفكرة بـ روح المصالحة" spirit of compromise التى تسود المجتمع قراءة قوية لأنها مؤسسة على المعايير الجمالية التى كانت لا تزال مهمة بالنسبة لإبسن نفسه.

الحرية المثالية والعواطف السوقية:

الفساد والتأكيد على شئون الجنس والتضحية بالنفس

نحتاج الآن أن ندرس الصلة بين نظرية شيلر عن الشعر البدائى والعاطفى وزعم هولدرلين أن الجمال يحتوى الحق والخير. فى رؤية شيلر، الجمال - القدرة على تذوقه بالإضافة إلى القدرة على خلقه - هو من تأثير الحرية: " إذا اعتبرنا أحوالنا الطبيعية طاقة غير محدودة لكل تعبير إنسانى والقدرة على إدارة كل قوانا بنفس القدر من الحرية إذن فأى انفصال وانعزال لهذه القوى هو وضع عنيف"، هكذا كتب شيلر (صفحة ٢٤٤ - ٥) إن شيلر يضع "المثل الأعلى للحيوانية" the ideal of animality - وهو يعنى به احتياجات "الطبيعة الحسية" فقط - ضد "المثل الأعلى للإنسانية" the ideal of humanity (صفحة ٢٤٥). أصبح البشر المحدثون أكثر رفاهية من القدماء لكن الثمن الذى دفعته الإنسانية مقابل تعقيدها المتزايد هوالانفصال عما يسميه شيلر "الطبيعة الإنسانية الحقيقية". الطبيعة الإنسانية المثالية أو "الحقيقية" عند شيلر دائمًا خيِّرة: "أى وضاعة خلقية هى جزء من الطبيعة الإنسانية كما هى فى الواقع ولكنا نأمل فى أنها ليست جزءًا من الطبيعة البشرية الحقيقية لأن هذه لا يمكن أن تكون إلا شيئًا نبيلاً. يجب ألا مغفل النظر على أن هذا الخلط بين الطبيعة الإنسانية فى الواقع وبين الطبيعة الإنسانية الحقيقية قد أضل النقد والممارسة أيضًا وقادها إلى كل أنواع ما هو بغيض إلى النفس". (صفحة ٢٣٦)

فى إصراره على التناقض بين "الطبيعة الحسية" و "الطبيعة الإنسانية" كاملة الحرية وكاملة القدرة على التعبير عن نفسها يزعم شيلر أن الجمال الحقيقى يمكن تذوقة فقط بواسطة شخص لاتسعده مجرد الاحتياجات المادية أو الحسية: "الجمال هو نتاج التوافق بين العقل والحواس، إنه يخاطب كل قدرات الإنسان فى وقت واحد. لهذا السبب يمكن الاحساس به وتذوقه فقط عند افتراض الاستخدام الكامل والحر لكل قدرات الإنسان".(صفحة ٢٤٥) لأن الجمال حسي ويرتقى بالإنسان فى الوقت نفسه فهو يتغلب على الاغتراب alienation (الصدع split) الذى تخلقه الحداثة فى البشر. إن الجمال الشعرى والفنى بصفته تجسيدًا للحرية الإنسانية - يسمو بنا نحو المثالى وهو على وجه التحديد التعبير الكامل والحر عن الطبيعة الإنسانية. بهذه الطريقة يتحد الحق والخير والجمال فى العمل الفنى الذى هو نفسه أسمى تعبير عن الحرية والإنسانية.

هذا فى تشكيله الأكمل والأكثر سخاء هو رؤية مسكره intoxicating للحرية الإنسانية، رؤية طوباوية لما هو مثالى مقصود منها أن تلهمنا لنحارب كل تلك القوى التى تمنعنا من تحقيق الحرية المثالية. إلا أنها نادرًا ما تكون بلا خطوط خاطئة .الشىء الأكثر بروزا هو موطىء القدم الذى تقدمه للاحكام الأخلاقية الضيقة على الشعر والفن. والشىء المدمر بنفس القدر هو المصاعب التى يسببها إعتماد شيلر علي التعارض الكانطى بين الطبيعة والحرية بالنسبة لتناوله للتركيز على الجنس بصفة عامة والنساء بصفة خاصة. إعتمادًا علي التفرقة بين

الطبيعة الإنسانية الفعلية actual (والتى قد تكون سيئة) والطبيعة الإنسانية الحقيقة genuine أو الحقة (والتى هى مثالية أى إنها دائمًا خيِّرة وحقة وجميلة) يعلن شيلر أن حالات اندلاع العاطفة الجنسية هى دائمًا أمثلة للطبيعة الفعلية وليس أبدًا الطبيعة الحقيقية (صفحة ٢٣٦) إن الشعراء البدائيين الذين يصورون الطبيعة كما هى - بناء على ذلك - كثيرًا ما يقدمون حالات تمثيل سوقية للجنس وللإغراق فى الجنس.

إذا سألنا ماذا يعنى شيلر بالضبط بـ "سوقية" فإنه يشرحها فى هامش مطول متعلق بالجنس والنساء موضوع عند نفس النقطة التى يستخدم فيها الكلمة للمرة الأولى. يزعم شيلر أنه لا يوجد إطلاقًا شاعر بدائى عبقرى بما فيهم هومر Homer وشكسبير تجنب السوقية تمامًا (صفحة ٢٣٧ - ٨):

إذا كانت .. الطبيعة سوقية، إذن فإن الروح.. تهجر مؤلفاتهم فمثلاً فى تصويرهم للطبيعة الأنثوية للعلاقة بين كلا الجنسين والحب بصفة خاصة يجب على كل قارىء ذى أحاسيس مرهفة أن يحس بخواء معين emptiness ويملل لا يستطيع كل الصدق والسذاجة فى التقديم أن تزيله ... سيسمح - وهذا ما نأمله - للمرء أن يفترض أن الطبيعة - فيما يتعلق بالعلاقة بين الجنسين وعاطفة الحب - قادرة على أن تكون ذات طابع أنبل مما أعطاه لها الأقدمون هنا إذن المكان الذى كان الأقدمون يضفون الصفة الروحية على مادة غير معقولة أو مهذبة من الخارج وأن يفعلوا ذلك من الداخل من خلال الموضوع هنا قد يكون المكان لاستعادة - عن طريق التفكير - المغزى الشعرى

المفقود في الشعور من الخارج، أن نكمل الطبيعة من خلال الفكرة، باختصار أن نصنع شيئًا لامتناه من شيء محدود بواسطة عملية عاطفية. (صفحة ٢٣٧ (n -

يتبع ذلك أن الجنس والنساء - فى عيون شيلر وزملائه الذكور النساء وليس الرجال هم حاملو الجنسية الإنسانية - يجب ألا يعاملا على الإطلاق بطريقة واقعية. إن تمثيل الانغماس الإنسانى فى الجنس ***يتطلب إضفاء الطابع المثالى عليه*** المثل الأعلى وإلا سيكون سوقيًا. لكى يكون الجنس شعريًا بحق عليه أن يكون متساميًا مرتقيًا وجميلاً أى أنه يجب أن يتحول إلى حب مثالى بدرجة عالية.

(مرة ثانية يخطر ببالنا يوهانز روزمر). لكى يتجنب الفظ coarse والسوقى يجب أن يتجاوز الوعي الجسد، يجب على الأخلاق والواجب والإرادة أن تهزم مجرد الطبيعة المادية. هذه الفكرة تشرح ليس فقط تكاثر التمثيل بالغ المثالية للنساء فى أدب القرن التاسع عشر ولكن أيضًا الميل واسع النطاق للمطالبة بأن تبرهن المرأة النقية على نقائها عن طريق استعدادها للتضحية بحياتها من أجل الحب. إن موتيفة تضحية الأنثى بنفسها مهمة للغاية عند إبسن. وهى ظاهرة جدًا في مسرحية ***براند*** وحاسمة فى مسرحية ***بيرجينت*** بل وأكثر أهمية (بطريقة مختلفة تمامًا) فى مسرحية ***روزمرهولم*** حيث يفتن روزمر ويعجب بفكرة أن امرأة يمكنها أن تضحى بحياتها من أجله لكنه موضوع مهم أيضًا فى مسرحية ***كوميديا***

الحب ومسرحية ***بيت الدمية*** ومسرحية ***البطة البرية*** ومسرحية ***السيدة من البحر*** ومسرحية ***هيدا جابلر*** وحتى فى مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** ولذلك تستحق المزيد من المناقشة.

ولا تختلف رؤية شيلر للحب عن رؤية كانط. بما أن أخلاقيات كانط كانت تطالبنا بأن نسمو بأنفسنا فوق الطبيعة (بما أن الفعل الأخلاقى هو ممارسة للحرية فإن السير وراء الميول الطبيعية للمرء لا يمكن أن يكون فعلاً أخلاقيًا) فإنها (أخلاقيات كانط) حريصة للغاية فيما يتعلق بالأمور الجنسية للإنسان. يجب أن يكون هدف الجنس دائمًا هو التكاثر. إذا استخدم الجنس لمجرد "المتعة الحيوانية" فإن حتى الإتصال الجنسى بالجنس الآخر غير أخلاقى.[٢٥] الشىء الوحيد الذى يمكنه أن يجعل الجنس مسموحًا به أخلاقيًا هو القانون - أى الزواج.

بالنسبة لكانط الأفعال الجنسية غير الطبيعية (وبها يعنى كانط أى شىء ماعدا الجنس الذى يؤدى إلى التكاثر فى الزواج) هى دائمًا حقيرة وتدنس الإنسان. لكن حتى الأفعال الجنسية الطبيعية قد تكون غير أخلاقية إذا لم يكن للجنس هدف آخر غير المتعة مثلاً فهو يحول الشخص الآخر إلى شىء - مجرد وسيلة للمتعة الشخصية وبالنسبة لكانط غير مسموح أبدًا أن نعامل إنسانًا آخر كوسيلة وليس كغاية. لكن غير أخلاقى أيضًا أن يعامل المرء ***نفسه*** كشىء لأن ذلك خرق لواجب المرء تجاه إنسانيته هو نفسه.

إن ممارسة العادة السرية بصفة خاصة هى الاستسلام لأحقر الميول الطبيعية للمرء، أن تهبط بنفسك إلى شىء بهدف وحيد هو المتعة. يكتب كانط أن الفعل الذى ينتج عن هذا أمر بغيض حتى أن من المثير للاشمئزاز "أن نطلق على هذه الخطيئة اسمها الحقيقى".(٣٦) قد يكون الانتحار أمرًا يلتمس له العذر أكثر من تدنيس النفس هذا:

"أساس الدليل هو حقًا أن المرء عن طريقها (العادة السرية) يسلم شخصيته (يلقى بها بعيدًا) لأنه يستخدم نفسه فقط كأداة لإشباع غريزة حيوانية. لكن هذا لا يشرح الدرجة العالية من الاعتداء على الإنسانية فى صورة الشخص نفسه عن طريق هذه الرذيلة المنافية للطبيعة والتى تبدو بالنسبة لشكلها (التوجه الذى تتضمنه) أنها تتخطى حتى قتل المرء لنفسه. إنها تتكون إذن من الآتى: إن الشخص الذى يلقى بالحياة فى تحدٍ وكأنها عبء على الأقل لا يسلم نفسه فى ضعف للغريزة الحيوانية عندما يقضى على حياته. إن قتل النفس يتطلب شجاعة وفى هذا التوجه هناك لا تزال دائمًا مساحة لاحترام الإنسانية فى هيئة الشخص نفسه. لكن الشهوة غير الطبيعية وهى ترك المرء الكامل لنفسه أمام النزعة الحيوانية يجعل الإنسان ليس فقط شيئًا موضع متعة ولكن أكثر من ذلك شيئًا مناقضًا للطبيعة أى شيئًا بغيضًا وهكذا تسلبه كل احترام لنفسه".(٣٧)

على الرغم من أن كانط كان يرى أن الانتحار "غير مسموح به وبغيض" فقد رأى أيضًا أن من الأفضل أن يقتل المرء نفسه من أن يتخلى عن واجباته نحو نفسه (٣٨):

"الإنسانية فى شخصنا هى شىء له أقصى الاحترام ويجب ألا يعتدى عليها فينا..إذا لم يكن الإنسان يستطيع أن يحافظ على حياته إلا بأن يهدد إنسانيته فعليه بالأحرى أن يضحى بحياته فى اللحظة التى لا أستطيع فيها أن أعيش بشرف وأصبح بهذا الفعل غير جدير بالحياة فأنا لا أستطيع العيش إطلاقًا. لذلك فمن الأفضل جدًا أن يموت المرء بشرف وسمعة طيبة عن أن يطيل حياته.

إذا كان أشخاص ما مثلاً لا يستطيعون أن يحتفظوا بالحياة إلا بتسليم أنفسهم إلى إرادة شخص آخر فهم خليقون بالأحرى أن يضحوا بحياتهم ولا يهينوا شرف الإنسانية فى شخصهم وهو ما يفعلوه عندما يسلمون أنفسهم لإرادة شخص آخر.[٢٩]

هذه الفقرات وغيرها على شاكلتها تعطينا أسبابًا وفيرة لكى نعتقد أن المرأة التى تقتل نفسها بدلاً من الاستسلام لمعتد حقير لها ما يبررها أخلاقيًا. ويتساءل المرء هل وضع كانط ***إيميليا جالوتى*** *Emilia Galloti* فائقة الشعبية تأليف ج. أ. لسينج G. E. lessing (١٧٧٢) فى ذهنه عندما قال هذا (تأتى الفقرة من ملاحظات مأخوذة من محاضرة فى ١٧٨٤). فى الحقيقة إن بطلة لسينج - وقد وعت الوصية الأخلاقية التى تلتصق بالانتحار - لا تقوم بالانتحار الصريح لكى تتفادى الأمير السافل. بدلاً من ذلك تجعل أباها يغرس خنجرًا داخل قلبها فى ***رقصة ثنائية للموت***.[٣٠] بالتأكيد ليس مصادفة أن يترك فرتر Werther عند جيته نسخة من رواية ***إيميليا جالوتى*** الجديدة جدًا مفتوحة على مكتبه عندما يطلق الرصاص على نفسه فى ديسمبر ١٧٧٢ . هكذا يدعونا إلى أن نفكر فى أوجه التشابه والاختلاف بينه وبين إيميليا ذات التفكير الراقى.

بالنسبة للمفكرين مثل كانط وشيلر النساء تجسد التعامل مع الجنس. يحتاج الشعر والتصوير أن يضفيا عليهن المثالية أكثر بكثير مما يضفيانها على الرجال لكى يرفعاهن فوق مجرد المرحلة الحيوانية. يحتاج الشعر والتصوير - باختصار - أن يخلقا شخصية المرأة النقية pure والتى ستكون أيقونه الجماليات المثالية. عندما توضع المرأة فى موضع مثالى فإن شعور الرجل نحوها يمكن أن يصوَّرعلى أنه حب مثالى أكثر من أن يكون تعبيرًا منحطًا عن الطبيعة الحيوانية. فإذا وصفت النساء بأنها خاضعة لنفس الرغبات والاحتياجات مثل الرجل فإن أساس الجماليات المثالية سينهار. إن جعل النساء مثاليات للغاية هو فقط الذى يمكِّن شيلر من الاستمرار فى الإيمان بامكانيات كمال الطبيعة الإنسانية. وكما رأينا انه يعتقد أن هذه هى النقطة الوحيدة التى يؤدى فيها الشعراء المحدثون دائمًا أداء أفضل من الأقدمين.

إن فكرة أن من الأفضل للمرء أن يضحى بحياته عن أن يتخلى عن الاحترام الأخلاقى لنفسه (شرفه) موجودة فى كل مكان فى الأدب الأوروبى في القرن التاسع عشر. فى حالة النساء دائمًا ما يؤخذ الاحترام الأخلاقى للنفس على أنه مطابق للصفة الجسدية. والنتيجة هى أنه - فى قلب غريب للتسلسل الهرمى بين الجسد والروح - فإن شرف المرأة يكمن تمامًا فى تعاملها الجنسى. إن مسرحية ***بيت الدمية*** تقدم رفضًا ساخرًا موجزًا لطريقة التفكير الكاملة هذه:

هلمر:

كان يسعدنى أن أعمل ليل نهار من أجلك يانورا، أن أتحمل الأسى والحرمان من أجلك. لكن لا أحد يضحى ***بشرفه*** من أجل المرأة التى يحبها.

لقد فعلت مائة الف امرأة ذلك بالضبط.

(٨ : ٣٦٢)

إن إبسن بهجومه على الكليشيهات القديمة عن التضحية بالحياة من أجل الحب قد قام بعملية انتزاع الطابع المثالى عند تصوير المرأة وساهم بقوة فى انتهاء المثالية كنظرية جمالية. إن نورا - فى فعل من أفعال التضحية النبيلة بالنفس - تنوى أن تغرق نفسها مفضله ذلك على أن تدع سمعة هلمر تلوّث لكنها تدرك بعد ذلك أن هلمر لا يستحق التضحية. إن انتحار هدفيج يجعل اعتقاد جرجرز ورله أن الحب يتم إثباته من خلال التضحية يبدو قاتلاً. إن طلب روزمر الأخير أن تثبت ربيكا قيمة مثاليته بأن تموت من أجله يأتى كشىء ليس أقل من وحشى. إن التداخلات النصية الواضحة بين مسرحية ***السيدة من البحر*** ***الهولندى الطائر*** لريتشارد فاجنر تعمل فقط على تدعيم الفجوة التى تفصل بين سنتا Senta المثالية المضحية بنفسها عند فاجنر واليدا Ellida الحديثة التى تتسلط عليها المخاوف عند إبسن. عندما تشجع هيدا جابلر إجلرت لفبورج Ejlert løvborg على أن يقتل نفسه يبدو أن ما يثيرهاهو فكرة أن من الأفضل أن تموت على أن تعيش بلا شرف. إن نفس الفكرة تلهم انتحارها هى بمجرد أن تدرك أن براك Brack لديه سلطة جنسية عليها. إلا أن النقطة هى أن فى ١٨٩٠ يبدو الفعل الذى لا تزال هيدا تعتبره تعبيرًا عن المثالية النبيلة البطولية محبطًا تمامًا لكل من القاضى براك والجمهور. أخيرًا أن التناقض بين ايرين Irene وماجا Maja فى مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** يقدم بطريقة درامية

التناقض بين المثالية النبيلة المضحية بالنفس ولكنها فى النهاية مجنونة وبين النزعة إلى الحداثة الحيوية الحرية والحسية لكنها خاوية روحيًا. إن الانهيار الجليدى الذى يكتسح روبك Rubek وماچا يكتسح أيضًا التراث الأدبى الذى تكوَّن فيه إبسن.

المثالية والرومانسية

هناك بالطبع أشكال من المثالية ليست رومانسية: لقد ولدت المثالية الأدبية فى عصر النهضة Renaissance. إن الكلاسيكية الجديدة كانت دائمًا مثالية.(٣١) كانت التراچيديا شكلاً مثاليًا فى جوهرها وعندما ماتت المثالية ماتت التراچيديا أيضًا. (٣٢) إلا أنه لاشك فى أن الرومانسية هى أكمل وأرقى إزدهار للجماليات المثالية ما بعد كانط التى تتخلل القرن التاسع عشر. سواء كانت كلمات كيتس Keats "الجمال هو الحق والحق هو الجمال - هذا هو كل / ما تعرفه فى الأرض وكل ما تحتاج أن تعرفه" مقصودًا منها أن تستجوب أو تعيد تأكيد الفكر الذى تقدمه فهذا الفكر مدين لهولدرلين وزملائه الألمان كما هو مدين لأفلاطون بنفس القدر.(٣٣) ما هى إذن الفكرة من التمييز بين المثالية والرومانسية؟ ماهى ميزات التحدث عن المثالية وليس عن الرومانسية؟

إن السبب الأول والأهم لإحياء مفهوم المثالية هو أنها تقدم عدسة جديدة نرى من خلالها النصف الثانى من القرن التاسع عشر. فإذا كنا نرغب فى التمييز بين الرومانسية كحركة فنية وأدبية وبين المثالية كمجموعة من المبادىء الجمالية ما بعد كانط استمرت في الحياة بعد الرومانسية واستمرت بعدها لمدة طويلة فإننا

سنحصل على فهم أفضل للفترة الطويلة التى تفصل بين موت الحركة الرومانسية وبين ميلاد النزعة إلى الحداثة.

سبب آخر لإعادة دراستنا للمثالية هو أنها تسمح لنا أن نهرب من الفوضى التى تنشأ عندما نقابل بين الرومانسية والواقعية لأن هذا يقودنا دائمًا إلى أن نتوقع فارقًا عميقًا فى الأراء الجمالية بين الأجيال الرومانسية والواقعيين الذين جاءوا بعدهم وهو فارق كثيرًا ما يكون من الصعب جدًا العثور عليه. الحقيقة هى أنه بعد موت الرومانسية تمامًا ولمدة نصف قرن استمر نوع من المثالية - يتسم بالهزال والوعظ والتعليم بشكل متزايد - يعمل كخطاب سيطر إجبارى تقريبًا عن الأدب والفن.

إن الاستمرار الطويل للمثالية بصفتها الخطاب الشرعى الوحيد فى الفن يشرح لماذا ظل كثير من الكتاب والفنانين الذين لا يمكن فى الواقع أن نسميهم رومانسيين يتكلمون عن أعمالهم بلغة المثالية حتى مرحلة متقدمة بلغت الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. وبمرور الوقت ظهر تنافر متزايد فى حدته بين الأعمال الفنية والأدبية التى تنتج فعلاً والطريقة التى اختار الفنانون أنفسهم أن يقدموا بها هذه الأعمال. في الفصل ٤ سأوضح هذه النقطة بالنظر إلى الطريقة التى قدم بها ويليام كويلار أورتشاردسون William Quiller Orchardson لوحة ***السحابة الأولى*** ***The First Cloud*** (١٧٨٧) لكن الظاهرة واسعة الانتشار. (لا يسعنى إلا أن أعتقد أن جوندولين هارلث Gwendolyn Harleth الموغلة فى الحداثة تتقدم كثيرًا على أى شىء قد تكون چورچ اليوت Geore Eliot قد قالته عنها خارج الرواية مثلاً).

ولكى أبين أن كلا المصطلحين - المثالية والرومانسية - كان مهما بالنسبة للخطاب الجمالى الأوروبى بصفة عامة ولوضع إبسن بصفة خاصة حوالى ١٨٧٠ سأنظر فى أحد الكتب النادرة المعروف أنها ألهمت تطور إبسن الجمالى : بالتحديد ***أدب المهاجرين*** ***erature Emigré L*** أول مجلد لكتاب چورچ براندس ***التيارات الرئيسية فى الأدب الأوروبى*** ***Main Currents in Eurupean Liteature*** قرأن إبسن محاضرات براندس فى ابتهاج بمجرد ظهورها مطبو عة فى ربيع ١٨٧٢ فى وقت كان فيه هو نفسه يعمل جادًا في مسرحية ***الامبراطور والجاليلى*** وهى المسرحية التى واجه فيها مواجهة كاملة موروثه المثالى وأعلن عضويته فى الحداثة الأوروبية.(٣٤).

لقد أدان براندس فى محاضراته التى ألقاها فى كوبنهاجن فى ١٨٧١ - ٢ الدانمرك بصفتها منطقة ركود ثقافى وطالب بأدب جديد حديث يعبر عن الموقف الجديد الحديث. إلا أن كتاب براندس المثير والذى لا يزال علامة فى التاريخ الثقافى الاسكندنافى عبر عن قضيته بالعودة إلى أواخر القرن الثامن عشر، إلى أول أجيال الرومانسيين. يبرر براندس البدء بآثار الثورة الفرنسية The French Revolution بإدعاء أولاً أن الأدب الأوروبى كله فى القرن التاسع عشر يجب أن يفهم فى علاقته بالثورة الفرنسية وثانيًا أن الأدب الدانمركى بصفة خاصة تعلم الكثير من "الدراما العظيمة" التى قدمت على المسرح بواسطة الأدب الأوروبى فى الفترة من ١٧٨٩ إلى ١٨٤٨ لأننا " فى هذه المرة كالعادة متخلفون عن أوروبا بحوالى أربعين عامًا".(٣٥) إذا كانت الدانمرك متخلفة عن أوروبا بأربعين عامًا فى ١٨٧١ فإن مستعمرتها السابقة النرويج بالتأكيد لم تكن

متقدمة أكثر منها.(فى ١٨٦١ أتهم إبسن جماهير المسرح النرويجى بأنهم متخلفون خمسين عامًا فى ذوقهم[٣٦].

يعطى كتاب ***أدب المهاجرين*** مكانة تدعو للفخر لمدام ده ستايل Madame de Staël أعظم مثقفة فى عصرها ومنظّرة الجماليات الألمانية وكاتبة مثالية جمالية كاملة العضوية إن كانت هناك واحدة على الإطلاق بهذا الشكل. وبصفته يهوديًا حر التفكير كان براندس يشك فى أنها تغازل الكاثوليكية Catholicism لكنه أعجب بمقاومتها للطاغية نابليون Napoleon واعتبر رواياتها راديكالية تمامًا.[٣٧] فى الوقت الذى امتدح فيه ***دلفين Delphine*** لفهمها المتقدم للزواج أرجأ براندس إعجاب الأكبر بـ***كورين Corinne***. "إن ***كورين*** أو ***إيطاليا Italy*** هو أعظم كتاب شعرى لمدام ده ستال. فى الطبيعة التى تشبه الفردوس (لايطاليا) كانت عيناها مفتوحتين على الطبيعة... هنا انفتح عقلها الحديث الثورى الذى يميل إلى الحزن على التاريخ" (***أدب المهاجرين*** ١١٣). إن إعجاب براندس ***بدلفين وكورين*** مهم لأنه يضع النساء والزواج فى قلب التراث الأدبى الثورى الذى يريد أن ينميه ولأنه لا يتردد فى أن يعترف بامرأة ككاتبة.

لم يقرأ إبسن ***أدب المهاجر*** فقط (كتب خطابًا حماسيًا لبراندس عنه). قرأ أيضًا ***كورين أو إيطاليا***.[٣٨] لقد طبعت هذه الرواية الشهيرة والتى نوقشت كثيرًا خمسة وسبعين طبعة من ١٨٠٧ إلى ١٨٧٥ باللغة الفرنسية وحدها واستخدمت استخدامًا واسعًا كدليل لايطاليا بصفة عامة وروما بصفة خاصة. عندما استكشف إبسن روما فى ستينيات القرن التاسع عشر كان ذلك بمساعدة ***كورين***. (طبقًا لدانيل هاكونسن Daniel Haakonsen إستعار إبسن الترجمة الدانمركية لرواية مدام ده ستايل من المكتبة الاسكندنافية فى روما فى ١٨٦٤ .[٣٩]

وعلى الرغم من إعجاب براندس كله بالسياسة الثورية لمدام ده ستايل فإنه لم يذكر مرة واحدة أبدًا مثاليتها *الجمالية*. إلا أن هناك قدر كبير من المناقشة حول الفن فى *كورين أو إيطاليا*. كورينى نفسها شاعرة وراقصة وممثلة ومؤدية وملقنة improviser عبقرية وكورين و أزولد Oswald يزوران المتاحف باستمرار ويشاهدان اللوحات ويستمعان إلى الموسيقى ويذهبان إلى المسرح والأوبرا ويناقشان الجماليات. عندما يكون الأبطال منهمكين فى تأمل "أعلى درجات الجمال" للتماثيل فى معرض الفاتيكان Vatican يعلق الراوى "فى هذا التأمل تسمو الروح إلى الأمال الممتلئة حماسًا وفضيلة لأن الجمال واحد فى الكون ومهما كان الشكل الذى يتخذه فهو دائمًا يوقظ شعورًا دينيًا فى قلوب البشر".[٤٠] هذه هى المثالية فى مجدها العظيم لأن جمالها يلهم الشعور والحماس والدين والفضيلة كلها فى وقت واحد. الجميل والحق والخيِّر واحد. وهذا يبين أن الجمال الحقيقى يتسم بالانسجام ويسمو بالروح مهما كان قدر الشخصيات الموجودة مأساويًا. في مناقشته الطويلة لمدام ده ستايل لم يقل براندس شيئًا عن أى من هذه الأمور. إنى آخذ هذا الصمت كعلاقه على أن براندس فى ١٨٧٢ لم يكن قد وصل بعد إلى موقف متسق بالنسبة للمثالية. (كما رأينا فى الفصل ٢ يسير إعجاب براندس الذى لا حدود له ببول هيسه فى نفس الاتجاه).

إلا أنه رغم ذلك ليس هناك شك فى أن براندس كان يكره الشكل المنحل degenerate للمثالية الذى ساد الحياة الثقافية الدانمركية حوالى ١٨٧٠ . إن كتاب *أدب المهاجرين* يبدأ بالشكوى من المثالية المترفعة lofty التى منعت زملاءه الدانمركيين من رؤية الواقع كما هو:

"نحن نتنافس مع بعضنا البعض فى بناء مثاليات محلقة فى الفضاء يمكن رؤية الواقع منها فقط كنقطة بعيدة سوداء.

أين انتهى هذا التيار؟ فى أشخاص مثل كالانوس Kalanus عند بالودان مولر Paludan - Müller والذى أثناء نشوته يحرق نفسه حتى الموت فى محرقة pyre ومثل براند عند إبسن والذى يمكن لمعتقداته الأخلاقية لو تحققت أن تقود نصف البشرية إلى الموت جوعًا حبًا فيما هو مثالي.

لقد وصلنا إلى أنه: لا يوجد فى مكان ما فى كل أوروبا مثل هذه المثل العليا الرفيعة وتوجد فى أماكن قليلة حياة روحية أكثر ابتذالاً. لأن المرء فى الحقيقة يكون ساذجًا للغاية إذا صدق أن حياتنا تتفق مع تلك الأنماط. لقد كان التيار قويًا لدرجة أن حتى مثل هذا الثورى الطبيعى إبسن قد أوقعه التيار فى براثنه.

هل مسرحية براند ثورية أم رجعية؟ لا أستطيع الإجابة لأن هناك الكثير من الاثنين فى هذه القصيدة".

(EL, 22)

يطالب براندس – وقد سئم وتعب من المثل العليا غير الواقعية وغير المعاشة – بالواقع، بتمثيل "حياتنا" فى الأدب. بالنسبة لبراندس كما كان بالنسبة للطبيعيين الذين حذوا حذوه ***الحقيقة truth والواقع reality ترياقان للمثالية.***

تنتهى القطعة بسؤال عما إذا كانت مسرحية ***براند*** تمثل الثورة أو الرجعية. هذان هما "التياران الرئيسيان فى الأدب الأوروبى" اللذان يقدمان البنية الأساسية لسلسلة محاضرات براندس الطويلة. إن السبب الذى من أجله لا يستطيع براندس أن يقرر ما إذا كانت مسرحية ***براند*** رجعية أم ثورية هو أن ***براند*** هى المسرحية التى يضع فيها إبسن المثالية تحت الاختبار مستكشفا (لكن

ليس مؤكدًا أبدًا) فكرة أن من الممكن أن تكون المثالية مدمرة ومسببة لسوء الخلق بدلاً من أن تكون عاملة لصالح السمو والانسجام. إلا أن براند - فى الوقت نفسه - بطل رومانتيكى مفهوم على أنه راديكالى. إنه نبى ومنبوذ ***outcast***. إنه حامل إنجيل جديد، حامل رؤية للإنسانية جديدة وطوباوية - أى هو نمط كان يروق لبراندس بعمق فى جوانب كثيرة.

بصفة عامة، ينظر براندس إلى المثالية على أنها رجعية. إن تناوله للرومانسية أكثر تعقيدًا. فمن ناحية هناك نوع من الرومانسية راديكالى وتقدمى وطوباوى وتمثله مدام ده ستايل وشيلر وفخته ***(انظر El, 164)***. ومن ناحية أخرى هناك رومانسية ألمانية رجعية دينية. لكى يوصّل براندس فكرته بقوة أكبر يقرر أن يعطى للحركه الراديكالية التى يعجب بها إسمًا هو بالتحديد "أدب الهاجرين والذى يمكن اعتباره نوعًا من الرومانسية ما قبل الرومانسية" (أدب المهاجر، ١٤٧). هذه الحركة فى الواقع تشطر جماليات شيلر شطرين بوضعها إسفينا بين رؤيته التاريخية السياسية الطوباوية لامكان الكمال الإنسانى والخليط المميز من الأخلاقيات والجماليات الذى أدى بحلول ١٨٧٠ إلى التمجيد الأخلاقى لطرق التضحية بالنفس والمتزايدة فى غرابتها.

بعد أن قدم براندس مصطلح "أدب المهاجرين" الذى وضع عليه بصمته يستطيع أخيرًا أن يعّرف الرومانسية بأنها النقيض الرجعى فى جوهره للواقعية الحديثة التقدمية. هكذا تصبح الواقعية الحديثة هى الوريث الشرعى لراديكالية

المهـاجـر والمثـاليـة هى مـا بقى على قـيـد الحـيـاة من الـضـعـيف المتـقـاعـد من الرومـانسـيـة الرجـعـيـة أو بعـبـارة أخـرى أدب المهـاجـرين هو الماضى الثـورى والرومـانسـيـة هى الماضى الرجعى والمثالية هـى الحـاضـر الرجعى. المكان الرابع الخـالى كان عليه أن يملأه أدب المستقبل الجـديد الثورى وهو أدب سوف يشـيـر براندس إليـه إشارات متنوعـة على أنه الواقعيـة الطبيعيـة أو الانطلاقة الحديثة modern breakthrough.

المثالية والواقعية

يكرّس شيلر فى ***عن الشعر البدائى والعاطفى*** قطعة طويلة لما يسميه "العداء antagonism السـيكولوچى الواضح بين الناس فى قـرن فى عـمليـة تحـضـيـر civilizing أنفسهم": بالتحـديد التعارض بين المثاليين والواقعيين (ص ٢٤٩). ينقسم البشـر إلى قسمين: واقـعيين يحكمون فقط بالخبرة ومثاليين يحكمون فقط بالعقل. يواجه الواقعيون مخاطره أن يصبحوا وضعيين positivists تافهى العقل ويواجه المثاليون يخاطرة الطيران إلى شطحات من الخيال لا أساس لها، أن ينطلقوا بعيدًا عن أى احساس بالأخلاق. يمثل كل نمط منهما جانبًا من الطبيعة الإنسانية المثالية لكن لا أحد منهما يصل إليها وصولاً كاملاً. بينما من الواضح أن شيلر يعتبر المثاليين يقتربون أكثر من المثالى فهو يبين أيضًا أن "الواقعى الحقيقى" يجب أن يتفق فى النهاية مع "المثالى الحقيقى" (ص ٢٥٩).

وينطبق نفس المنطق على التعارض بين الشاعر البدائى والشاعر العاطفى: على الرغم من أن الشاعر البدائى هو واقعى والشاعر العاطفى مثالى فإن

الاثنين يعملان وفى ذهنهما نفس الهدف : أن يعبرا تعبيرًا كاملاً وحرًا الطبيعية الإنسانية المثالية. إن تقسيم شيلر الشعر العاطفى إلى أهجية ومرثية يعمل بنفس الطريقة: بينما تصف الأهجية عالمًا يغيب فيه الرجل المثالى تصف المرثية عالمًا لا يزال الرجل المثالى موجودًا فيه - مهما كان هذا أمرًا مختلفًا عليه - فإن مهمة كلتا الطريقتين الشعريتين هى أن تمدانًا بـ "عظمة الفكرة" (صفحة ٢٠٦).

الذى يهم بالنسبة لشيلر - باختصار - هو "طريقة الشعور السائدة" فى أنماط الشعر المتنوعة (صفحة ٢١١، n) إن تكنيك الواقعيين بناء على ذلك يتوافق تمامًا مع الجماليات المثالية لأن الواقعى يخدم المثال ideal بأن يشير إلى النتائج الضارة لغيابه. بعد ذلك بجيل شرح الواقعى الفرنسى العظيم أنوريه ده بلزاك الفارق بين رواياته هو وروايات چورج صاند بمثل هذه المصطلحات بالتحديد.

تضع چورج صاند فى كتاب ***قصة حياتى*** ***story of my Life*** مبادىء جمالياتها المثالية تكتب أن أول كل شىء يجب على الرواية أن تكون شعرية وليست تحليلية. تحليلية. تقتقد - تمامًا كشيلر - أن عاطفة الحب (وعلى ذلك أيضًا الشخصية التى تشعر بها) يجب أن يتم إضفاء الطابع المثالى عليها: "يجب ألا يخاف المرء من أن يضفى عليها (العاطفة) أهمية أستثنائية ، قدرات تتخطى القدرات العادية أو يخضعها للمتعة أو المعاناة التى تتجاوز تمامًا القوى الإنسانية المعتادة والتى تتجاوز حتى ما يعتقد الناس الأكثر ذكاء أن من الممكن تصديقه. لنلخص ذلك، إن اخفاء الصفة المثالية على شعور ما يقدم الموضوع تاركًا لفن القاص مهمة وضع هذا الموضوع داخل موقف وداخل إطار واقعى مرسوم بحساسية كافية لجعل الموضوع بارزًا.[٤١]

تكتب صاند أنها فى محادثات مع بلزاك علمت أنه "يمكن للمرء أن يضحى بالموضوع الذى أضفى عليه الطابع المثالى من أجل صدق التصوير أو من أجل انتقاد المجتمع أو الإنسانية نفسها".(٤٢) إذًا كان هذا صحيحًا فمن الصعب عند النظرة الأولى أن نرى الفارق بين بلزاك فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر وبين براندس و الطبيعيين فى ثمانينيات القرن التاسع عشر. ومع استمرار چورج صاند فى حديثها يصبح الفارق واضحًا:

"لخص بلزاك ذلك بكامله عندما قال لى فيما بعد "إنك تبحثين عن الرجل كما يجب أن يكون؛ أنا آخذه كما هو. صدقينى، كلانا مصيب. كلا الطريقين يقود إلى نفس الغاية. أنا أيضًا أحب البشر الاستثنائيين.
أنا نفسى واحد منهم - أحتاجهم لكى أجعل شخصياتى العادية تبرز وأنا لا أضحى أبدًا بهم دون داع. لكن البشر العاديين يهمونى أكثر مما يهموك. أنا أجعلهم أكبر مما هم فى الحياة. أنا اضفى عليهم الطابع المثالى بالمعنى العكسى، فى قبحهم أو فى غبائهم. إنى أعطى تشوهاتهم deformities أبعادًا مخيفة أو جروتسكيه grotesque. أنت لا تستطيعين أن تفعلى ذلك. إنك ذكية بحيث لا تريدين أن تنظرى إلى الناس والأشياء التى قد تسبب لك الكوابيس. إضيف الطابع المثالى على ما هو لطيف وما هو جميل. هذا عمل المرأة.(٤٣)

إن الناس كانوا يفهمون بلزاك فى أفضل حالاته - على نطاق عريض - على أنه "يجمع بين المثالى والواقعى" أمر يشهد عليه النقد الفرنسى منذ ثلاثينيات القرن التاسع عشر.(٤٤)

كل من بلزاك وصاند كان يعتقد أن مهمة الأدب هو لفت الانتباه إلى أوجه القصور فى الحياة الإنسانية العادية عن طريق المبالغة. كان الاثنان ملتزمين بالأهداف الرئيسية للمثالية الجمالية: أن تسمو بالإنسان، أن ترتقي به وأن تغير شكل الإنسانية عن طريق ملئنا بالاحساس بالمثالى. بينما اختار بلزاك طريقة شيلر الساخرة استقرت صاند على طريقته الرثائية elegiac أحيانًا فى شكل المرثية (كما فى *انديانا Indiana*) وأحيانًا فى شكل القصيدة الرعوية idyll (كما فى حاشية فى انديانا أوفى la petite Fadette). وكما تبين شور إن كليهما يساهم فى نظرية جمالية المثالية فيها هى الأعلى من ناحية الترتيب الهرمي والواقعية هى المصطلح التابع subordinate.[٤٥]

يبدو هذا زعمًا غريبًا لأن المناظرات الحادة بين الواقعيين والمثاليين فى فرنسا قد اندلعت من أربعينيات إلى سبعينيات القرن التاسع عشر. بدأت المعركة بين المصورين painters ونقاد الفن وسرعان ما انتشرت إلى الأدب. إلا أن برنارد وينبرج Bernard Weinberg بيَّن أن معظم النقاد المعادين الواقعية لم يعترضوا على محاولة تصوير العالم الواقعى. إن ما اعترضوا عليه كان غياب المثالى لأنه بدون المثالى وغير المادى كما يزعمون تكون الحقيقة غائبة.[٤٦] إذًا كان لدى الكتاب الواقعيين. أسلوب style (جمال) فإن النقاد عادة كانوا يغفرون لهم.

فى ستينيات القرن التاسع عشر دخل النقاد البريطانيون فى جدال قوى حول مزايا كل من المثالية والواقعية بنفس المصطلحات كما فعل بلزاك من قبل في محادثاته مع چورج صاند. وترى مارى بوفى Mary Poovey أن النقاد فى ذلك الوقت إما مثاليون صريحون أو أنهم يحاولون أن يبينوا أن الواقعية تتفق مع

المثالية. ونجد من بين الأخيرين چورج إليوت. لا أحد يدافع عن الواقعية المعادية صراحة للمثالية. بدلاً من ذلك - هكذا تكتب بوفى - فهم "لم يفضلوا على وجه الدقة الواقعية على المثالية لكنهم كانوا يميلون إلى الرأى بأن ما كان النقاد يسمونه واقعية يمكن أيضًا أن يتناول حقائق سامية من خلال أوصاف مفصلة ومفسرة تفسيرًا خياليًا للأشياء الموجودة فى الحياة اليومية". [٤٧] فى النرويج وهى كالمعتاد متخلفة بعدد كبير من العقود عن الأمم الأوروبية المتقدمة تتضح المعركة بين "الواقعيين" والمثاليين فى الصور الكايريكاتورية فى ثمانينيات القرن التاسع عشر بعد طبع مسرحية إبسن *الأشباح* (أنظر الشكل ٣).

لقد أصبحت الواقعية العدو الصريح للمثالية فقط عندما "تفككت الثلاثية المثالية الحق والجمال والخير. (عندما بدأ النقاد والكتاب يعتقدون أن هدف الفن هو إنتاج الجمال وليس الحق يكون لدينا أنواع مختلفة من التفكير الجمالى، عندما يعتقدون أن هدف الفن هو إنتاج الحق وليس الجمال نحصل على الطبيعية). الواقعية إذن ليست *واحدة*. إن الميل بين النقاد المعاصرين لتنظير كل أنواع الواقعية بنفس الطريقة - بالتحديد كإشارة reference أو "تمثيل representation - يلقى بالغموض على الفوارق المهمة بين واقعيات بلزاك وفلوبير وإبسن. أحد أمثلة مثل هذه الفوارق هو أن بلزاك وفلوبير وإبسن لهم علاقة مختلفة بشكل صارخ مع العادى ordinary. وكما رأينا إن بلزاك ينتقد العادى بشدة وينزع إلى أن يبالغ فيه ويجعله جروتسك ويحقنه بالميلودراما. فلوبير - من ناحية أخرى - يجد أن العادى مصخر بدرجة لا توصف، مكان ليس فيه إمكانية لوجود القيم values والإثارة. أما إبسن فهو يتجه إلى العادى

واليومى ليس كشىء يجب تخطيه أو المبالغة فيه أو إضفاء الطابع المثالى عليه ولكن كمجال علينا أن نقوم فيه بمهمة بناء علاقات إنسانية ذات معنى. إذا فشلنا فى هذه المهمة فإن اليومى يصبح غير محتمل وإذا نجحنا فسيصبح اليومى مصدرًا للقيم الإنسانية.

بسبب التزام إبسن بالعادى فهو ليس مثاليًا ولا معاديًا صريحًا للمثالية. إن أكثر مسرحياته حدة في معاداتها للمثالية - وفى الوقت نفسه أكثر مسرحياته إثارة للجدال - هى *الأشباح*. إلا أن بعضًا من مسرحياته الأكثر تعقيدًا والأكثر اتصافًا بالطابع الذهنى (يخطر بالبال فورًا مسرحية *روزمرهولم*) تنقل إلينا تأملاً بالغ الدقة حول ميراث المثالية - فمن ناحية استنكر إبسن، مثل براندس، الأخلاقيات الوضعيه الضحلة - التى تظل تعزف على مثل عليا فارغة وغير قابلة للحياة. ومن ناحية أخرى أسف فى وضوح على زوال الرؤية الطوباوية لإمكان كمال البشر والتى كانت جزءًا مغريًا من المثالية. إن إتجاه إبسن إلى العادى، اليومى كان محاولة للاحتفاظ بالتوازن بين اليوتوبيا والانتقاد، بين نظرة إيجابية ونظرة سلبية للعالم.

الحق يبطل الجمال: الحرب بين المثالية والطبيعية

في فرنسا يمكننا أن نرجع أول علامات ظهور توتر داخل الثلاثية المثالية الحق والجمال والخير إلى ردود الفعل الانتقادية لأعمال بلزاك التى ظهرت على السطح فى أربعينيات القرن التاسع عشر.[٤٨] إلا أن الحق لم يكن القضية الكبرى فى ١٨٥٧ عندما أحال المدعى العام الفرنسى إرنست بينار Ernest Pinard رواية

مدام بوفارى *Madame Bovary* للقضاء بتهمة الكفر ***وزهور الشر*** *Les Fleurs du mal* للإباحية iobscenity كسب فلوبير قضيته وخسر بودلير قضيته وكانت النتيجة أن ظلت ست قصائد من ***زهور الشر*** ممنوعة رسميًا حتى ١٩٤٩ . إن الأسباب الكامنة وراء غضب المدعى العام كانت متشابهة جدًا. لقد صدمت هذه الأعمال الناس لأنها بدت أنها لا تدين بالفضل لمثل أعلى نهائى أخلاقى أو دينى. إن محاولة بودلير أن يخرج الجمال من الشر وسخرية بودلير العدمية كلاهما هاجم قلب الجماليات المثالية نفسه وكلاهما قدم فهمًا جديدًا ومقلقًا للغرض من الفن مشيرًا فى اتجاه شكلية formalism حديثة معادية للمثالية وليس فى اتجاه الحرب الصليبية للطبيعيين من أجل الحق. هذا هو السبب فى أن قصة النزعة إلى الحداثة وليست قصة الطبيعية هى التى بدأت مع بودلير وفلوبير(٤٩) بعبارة أخرى، إن نمو الإيمان الحديث بـ "استقلالية ما هو جمالى" يبدأ عندما تنفصل الجماليات عن الأخلاقيات.

إن محاكمات ***مدام بوفاري وزهور الشر*** مهمة لأنها تبيِّن كم يمكن أن يكون غضب المثالى قويًا ضد الأعمال التى يتم الإحساس فيها بأن الحق والجمال والخير الأخلاقى والدين انفصلوا عن بعضهم البعض بطريقة تهدد المجتمع. إن المثاليين كانوا على صواب عندما شعروا بالتهديد لأن الثلاثية المثالية لو تفسخت فإن الأرض تصبح ممهدة لجميع أنواع النظريات والمعتقدات المعادية للمثالية: ليس مصادفة أن المادية والحتمية determinism والداروينية Darwinism والنزعة إلى الشك skepticism والعدمية nihilism والفكر الحر Free thought والإلحاد atheism كانت موضوعات كبرى عند الطبيعيين وأن الحركات السياسية مثل الفوضوية anarchism والاشتراكية socalism والشيوعية communism والنسوية feminism كانت كلها مرتبطة بمجزرة الطبيعيين ضد المثالية.

إن الجدال المعادى للطبيعية فى القرن التاسع عشر يقدم إحساسًا طاغيًا بأن الجمال قد تم تشويهه وأن البراءة قد تم تدنيها وأن الأنوثة قد أهينت فى شرفها. عبر المثاليون عن امتعاضهم من قبح الطبيعية من خلال صور منتشرة ودائمًا يصرون عليها بشكل غير معتاد للقذارة والسباخ manure والمرض والبثرات boils والقروح sores والعدوى infection والجثث المتعفنة والحرمان الجنسى. فى ١٨٨٠ كتب بول هيسه إلى براندس أنه كان يعمل فى بعض القصص على الطريقة البروفانسية(*) لكى يعارض طريقة زولا Zolism وهى الجنون بزولا والذى رأى أنه لن يستمر:

"ربما يعود العالم إلى فكرة أن الغسيل القذر لبغى على المدى البعيد يبدو أقبح من اللبس النظيف والحرير الرقيق الذى يلتصق بأطراف سليمة وعفيفة فى طياته جميلة يداعبها الهواء".(٥٠)

إن هيزه، الوارث الحقيقى لجماليات شيلر عن كمال الإنسان (ووريث مثالية چورچ صاند أيضًا) يقدم هنا مجموعة من الارتباطات الآلية autoatic بين القبيح والقذر والجنسى و"المرأة الساقطة fallen woman كما تتمثل بشكل نموذجى فى كل جانب من جوانب الجدال المثالى فى الفترة الأخيرة. وكان براندس من قبل فى ١٨٧٣ قد كتب - بعد مقابلتهما الأولى - أن هيسه يعتبر نوعًا من الواجب أن نصوِّر الناس أفضل وأكبر مما هم فى المتوسط. إنه كان يريد أن يدعم احترام كل

(*) منسوب إلى مقاطعة بروفانس فى فرنسا

"المترجم"

شخص لنفسه، أن يعطيه الشجاعة فى الاستمرار فى الحياة وأن يعرض له أمثلة تبين أنه حتى فى الإنسان الواطىء هناك كثير من الجمال مخفى وأنه حتى داخل رجل جاهل قد يكون هناك بطل نائم".[٥١] فى ١٨٨٢ كتب هيسه خطابًا إلى براندس علق فيه على أعمال كاتبين روائيين اسكندنافيين، الدانمركى ج. ب. جاكوبسن J. P. Jacobsen والنرويجى الكساندر كيلاند:

"عندما ينشئون (الكتاب الشبان الدانمركيون) عيادة Clinic حقيقية حيث تعرض جروح وقروح المجتمع الرائحة الكريهة للمطهر disinfectant تصدمنا حتى أنها تطرد بعيدًا أصدقاء الإنسانية غير المتحيزين والأحرار روحيًا والذين كانوا حتى الآن يتطلعون إلى الفنون الجميلة (والتى لازلت أعتقد أن فن الكتابة ينتمى إليها) ليجدوا السلوى عن شقاء العالم.. إنى مقتنع تمامًا بأن عملاً مفردًا يعطى الجانب المشمس لهذا العالم الرائع من الشمس والظل حقه سيكون له تأثير أعمق وأكثر دفءً وأكثر تحفيزًا وأكثر إصلاحًا من كل دراسات التعفن putrefaction اللامعة هذه".[٥٢]

فى الوقت الذى تدهشنا فيه رغبة هيسه أن يقدم الفن والأدب نظرة للعالم أكثر حنانًا ورقة، رغبته فى أن يسمو بالناس ويشجعهم عن طريق الفن كرغبة غريبة وساذجة إلا أنها تعبر بشكل كامل عن مشاعر المثاليين الذين يستعدون للمعركة فى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر. إلا أن هيسه بخلاف بعض زملائه المثاليين – كان يبذل جهدًا مضنيًا لكى لا يفصل نفسه عن جوانب التفكير الحر للطبيعية. لم يرد أن يعتبر روحًا دينية رجعية. لقد كان فقط يعتقد أن الأعمال ذات النظرة الأكثر إيجابية للعالم قد تكون لها تأثيرات سياسية وأخلاقية أقوى من القذارة والرائحة النتنة عند الطبيعيين. استمر هيسه فى رثائه لفقدان الحق والجميل فى الأدب – فى أن يعبر عن الأشواق الطوباوية للمثالية حتى توفى فى ١٩٠٤ .

Norske Digtere.



٣- اولاف "فيلو" كرومن Olaf "Filou" Krohn الشعراء النرويجيون، المكتبة القومية، اوسلو، كاريكاتير منشور فى ڤيكنجن Vikingen (كريستيانيا) رقم ٣٢ (٧ اغسطس ١٨٨٦)، ٢٨ العناوين تقرا : "المثالى"، "الواقعى"، الشعراء الاقتصاديون مزيد من التطورات لنظريات كريستوفر برون Christopher Bruun حول الكساء بالفريز والاقتصاد". إبسن يعزف على القيثار harp، بيورنسون يبدى رايا، فى اقصى اليسار الكساندر كيلاند Alexander Kielland، فى اقصى اليمين يوناس لاى Jonas lie.

كومة روث في دلفي: الأشباح

لم تتحد مسرحية لإبسن المثاليين بعمق مثل مسرحية. *الأشباح* لأنها تصور بشكل درامى الصراع بين المعايير الجمالية المتنافسة التى قد يندلع استجابة لها:

"القسى ماندرز":

ألا يوجد صوت فى قلبك كأم يمنعك أن تحطمى المثل العليا لدى ابنك؟

مسز ألفينج:

نعم، ولكن ماذا عن الحقيقة؟

القسى ماندرز:

نعم، ولكن ماذا عن المثل العليا؟

مسز ألفينج:

أوه، المثل العليا، المثل العليا! ليتنى ما كنت جبانة كما أنا !"

(٩ : ٩٠)

طوال مسرحية *الأشباح* تجسد مسز ألفينج والقسى الصراع بين الطبيعيين والمثاليين وقد أعيد تقديمها وتمثيلها بواسطة المعلقين الغاضبين أو المبتهجين والذين أسفوا للغياب الذى سبب لهم صدمة للمصالحة reconciliation والسمو فى المسرحية. منذ نشر مسرحية *كاتيلين* كان م. ج. مونراد أذكى المعلقين على إبسن وأكثرهم تأييدًا له ولكن عندما خاصم إبسن المثالية خاصم مونراد إبسن.

بدأ مونراد مراجعته فى ١٨٨٢ لمسرحية ***الأشباح*** بالشكوى من أن الجماليات المثالية مهددة بواسطة الحقيقة:

> **"مضى زمن طويل عندما كان المرء يتجه إلى الأعمال الإبداعية بحثًا عن ما اعتاد المرء أن يسميه شعرًا وجمالاً، عندما كان المرء يسعى وراء إنعاش الروح والقلب، أن يسمو فوق اضطراب الحياة اليومية المشوش والمتعب ليجد نظرية للحياة متصالحة ومصالحة. مثل هذه الأشياء جميعها تعتبر الآن أمورًا شبحية ghost - like. إن ما يريد الشعر أن يقدمه، مثله مثل أى شكل آخر للغة هو فقط ما يسميه "الحقيقة" أى الواقع العارى، حتى العارى تمامًا فى أكثر أشكاله إثاره للإشمئزاز، إنه يريد أن يحطم كل الأوهام، كل ما يسمى مثلاً عليا."[٥٣]**

يخلص مونراد - متهكمًا - إلى أن كل ما تعلمه لنا مسرحية ***الأشباح*** هو أن المجتمع الحديث يطالب فعلاً بـ "أساس دينى" وأن الإنسانية بأجمعها ترغب فى أن "تتحرر من الفساد الطبيعى وعواقب الفساد الطبيعى".[٥٤]

فى الأماكن الأخرى كانت استجابة المثاليين لمسرحية ***الأشباح*** مجرد الغضب. إن بول هيزه الطيب الذى كان قد أعجب بمسرحية ***بيت الدمية*** كتب إلى براندس فى ديسمبر ١٨٨١ أنه عندما قرأ مسرحية ***الأشباح*** شعر كما لو أنه كان يجلس فى مشرحة ويدخن بلا توقف ليبعد الرائحة النتنة إلا أنه رغم ذلك استسلم إلى الغثيان nausea أمام الخليط البغيض من عدم الراحة والرعب والامتعاض الذى أعده إبسن بمثل هذه المهارة الفنية الفائقة.[٥٥] فى إبريل ١٨٨٢ وصفت الروائية النرويجية أمالى سكرام Amalie Skram - وهى راديكالية كتبت عددًا من

الروايات البارزة عن النساء والزواج فى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر - مسرحية *الأشباح* بأنها وصف لـ " أعلى صرخة تندب الحياة على الأرض، إنها مأساتها الأكثر ظلامًا وتطرفًا، النتيجة النهائية للعنتها". من الواضح أن المسرحية صدمتها فقد صرخت قائلة "إن منظر هذه الأم وهذا الابن لا يحتمل".[٥٦]

باختصار، استقبلت مسرحية *الأشباح* كما لو كانت أبشع تعبير عن الطبيعية تم على الإطلاق. ولم يكن هذا أقل صحة فى بريطانيا حيث وضعت الحروب الثقافية التى أطلقها تقديم مسرحيات إبسن فى أوائل تسعينيات القرن التاسع عشر أساس قدوم النزعة إلى الحداثة. بعد أول عرض *للأشباح* فى لندن عام ١٨٩١ خصصت *الديلى تلجراف The daily Telegraph* مقالاً افتتاحيًا كاملاً لها. في المقالة الطويلة يحاول الكاتب أن يعبر عن إدانته لزعم بعض المدافعين الإنجليز عن إبسن بالتحديد أن *الأشباح* تتسم بنقاء وبساطة التراجيديا الإغريقية. إن العاطفة والإحساس بالغضب بالإضافة إلى اللغة والموضوعات التى تم التعبير عنها هنا تجعل هذه المقالة مدهشة جدًا وممثلة بشكل خاص لمشاعر المدافعين عن المثالية فى كل أنحاء أوروبا.

> **"المسرحية التى قدمت الليلة الماضية بسيطة" بما يكفى فى الخطة والغرض ولكنها بسيطة فقط بمعنى "بالوعة" مفتوحة، بمعنى قرح كريه ليس عليه ضمادة، بمعنى فعل قذر تم علنًا أمام الناس أو بيت الجزام Lazar - house وقد فتحت كل أبوابه ونوافذه. لم تعد "اغريقية" ولا يمكن أن نسميها "اغريقية" بسبب حديثها البسيط وشرها الصريح إلا كما نسمى كومة روث فى دلفى أو مستشفى للمجانين فى ميتيلين Mitylene "إنها ليست "فنية؛ حتى**

بمعنى الدراسـات التشـريحيـة للأسـاتذة الكبـار Great Master لأنهم برسمهم بعناية للأشياء الخفية فى الحياة والطبيعة فعلوا ذلك بدافع واحد هو العبادة الوفيـة للحق والجمال والذين حاولوا باحترام أن يمسكوا بإطارهما وأساسهما.

ولكن الأخلاقيات والنقد والذوق، يجب أن يضعوا حدًا عندما هو كريه ونتن تمامًا. إذًا لم تستطيع ميديا Medea – طبقًا لهوراس Horace – أن تقتل أطفالها على خشبة المسرح فما زال الفن يستطيع أن يسمح بأقل مما تمنعه اللياقة. الواقعية شيء وضرورة إغلاق فتحتى أنف الجمهور بشكل ظاهر قبل أن نبدأ بختم المسرحية بأنها صادقة مع الطبيعة شيء آخر. "إن من الصعب أن نعرض كلمات غير محتشمة – كلمة الأحتشام الفظ والعفن تقريبًا لهذه المسرحية الأشباح. يكفى أن نشير إلى أن الموقف الرئيسى هو موقف ابن يعرض لأمه – هى نفسها فى الأيام الماضية يمكن قد زانية – أنه ورث مرضًا بغيضًا من أب تلعن الأرملة ذكراه سرًا بينما تكرسه وتقدسه أمام الناس. إذًا كان هذا فن – وهى كلمة علينا أن نتذكر أنها ما هى إلا اختصار للاسم الإغريقى لما هو اسمى وأكثر امتيازًا وأفضل – إذن فروائع الأدب الإنجليزي يجب أن نجدها فى أعمال تعتمد على الأهواء مثل رحلة خندق الأسطول Fleet Ditch Voyage لبن جونسون Ben Jonson وفى بذاءة سويفت Swift المجنونة وفظاظة كونجريف *Congreve* الداعرة".(٥٧)

هذه القطعة تجمع بين الكل : الإشارات إلى القذارة والعفن والأجساد المتعفنة ("بيت الجزام") والحرمان الجنسي والعدمية. هذه المقالة الغاضبة والفاضحة تبيِّن بوضوح أنه بحلول نهاية القرن التاسع عشر تم تخفيض رؤية شيلر الجمالية لكمال الإنسان إلى مطلب ضعيف أخلاقى هو أن يكون الفن محتشمًا ومهذبًا وبسيطًا ومتجانسًا.

بحلول ١٨٩٠ إذن اعتبر كثير من المثقفين والفنانين المثالية متطابقة حقيقة مع المحافظة الأخلاقية المعادية للفن والمنافقة. هذه هى صورة المثالية الناشئة من كتاب ***جوهر الإبسنية*** *The Quintessence Of Ibsenism* لجورج برنارد شو (١٨٩١) وهو كتاب كتب ردًا على هجمات الديلى تلغراف على إبسن.[٥٨] إن مثاليى إبسن المحتقرين لا علاقة لهم بشيلر ومدام ده ستايل. إنهم ببساطة يحاولون التغطية على حقيقة حياتهم البائسة غير المستساغة. "إن المثالى ... قد احتمى بالمثل العليا لأنه يكره نفسه ويخجل من نفسه"، هكذا أعلن شو.[٥٩]

لأن شو مدافع عن إبسن عن طريق تحويله المثالية إلى التعبير عن النفس المحبطة شخصيًا وسياسيًا فإن كتاب ***جوهر الابسنية*** لا يؤصّل إحساسًا بالأصول المتألقة للجماليات المثالية، لا يوصل إحساسًا بأن المثالية كانت فى يوم من الأيام مطالب حقيقية بأن تؤخذ مأخذ الجد. إن شو بتخفيضه المثالية إلى تأثير القمع النفسى - قد أسرع بالعملية التى من شأنها أن تجعل قراء ونقاد إبسن ينسون المثالية تمامًا ولكن عندما ننسى كل شىء عن الميراث المثالى فى الجماليات فنحن لا نصبح قادرين على أن نرى أن مسرحية ***الأشباح*** ليست فقط عن المرض العائلى وأسرار العائلة ولكن عن المعايير الجمالية . من التناقض إذن أن موت المثالية والذى ساهم إبسن فى حدوثه يجعل فهمنا لما كان يفعله إبسن فى مسرحياته الحديثة أكثر - وليس أقل - صعوبة.

بالإضافة إلى ذلك، إن تحليل شو للمثالية مؤسس كلية على التعارض بين المثل العليا والحقيقة. يواجه الواقعيون حقيقة الوضع لإنسانى ويطالب المثاليون أن يضحى الناس بأنفسهم باسم المثل العليا الوهمية.

لقد انخرط النقاد فى جميع أنحاء أوروبا فى مثل هذا الجدال. إن المعارك حول الطبيعية كانت فى الحقيقة معارك حول المثالية. فى ذلك الوقت كان من المستحيل تفادى الوقوف إلى جانب أحد الطرفين. ظل المثاليون الأخلاقيون المحافظون يعزفون على نغمة الجمال والانسجام والسمو بالإنسان. ثار الطبيعيون - بحق - على مطالب المثالية التى تتضمن مفارقة تاريخية وغير الواقعية والرجعية بشكل متزايد. ولم يكونوا - والحقيقة والحرية إلى جانبهم - فى مزاج نفسى يسمح لهم بالتصالح.

كان كتاب نيتشه ***فيما وراء الخير والشر*** ***Beyond Good and Evil*** الذى نشر فى ١٨٨٦ فى أجزاء كبيرة منه ردًا على المتأخرات حول الطبيعية والمثالية التى اندلعت فى كل أنحاء ألمانيا. إلا أن - فى ذلك الوقت - انتقاده المستفز للإيمان الحالم بقوة الحق التى تحررنا لم يعطه تأييدًا من الطبيعيين بينما كان عنوان كتابه نفسه كافيًا ليضمن ألا يلمسه مثالى يحترم نفسه. إذا كانوا قد فتحوه فإن إدانة نيتشه المدمرة لأخلاقيات العبيد المسيحية وأخلاقيات القطيع الأوروبية كانت ستجعلهم يلقون بالكتاب عبر الحجرة.

إن كتاب نيتشه قد صنّف المثاليين والطبيعيين معًا على أنهم أخلاقيون ميتافيزيقيون مضللون بنفس القدر تفوق على المناظرات الثقافية التي أحاطت به تفوقًا كبيرًا. إن بداية القطعة التالية يمكن أن تكون قد كتبت خصيصًا لهيسه ومنتصفها موجه إلى المدافعين السذج عن الطبيعية وتعود النهاية إلى انتقاد الأخلاقيات المرتبطة عادة بالمثالية :

"من المحتمل جدًا أن لا أحد يعتبر عقيدة ما صحيحة فقط لأنها تجعل الناس سعداء أو فضلاء، ربما باستثناء" المثاليين اللطفاء الذين يسرفون فى التعبير عن الخيِّر Good والحق True والجميل ويسمحون لكل أنواع الأمانى المتنافرة الخرقاء الطيبة أن تسبح فى اضطراب كامل فى بحيرتهم. السعادة والفضيلة ليستا حجتين لكن الناس تحب أن تنسى - حتى النفوس العاقلة - أن جعل الناس غير سعداء والشر ليستا حجتين متضادتين. يمكن للشىء أن يكون صحيحًا وفى الوقت نفسه ضارًا أو خطيرًا إلى أبعد درجة. لكن ليس هناك شك على الإطلاق أن الشرير وغير السعيد يفضلان أكثر عندما يصل الأمر إلى اكتشاف أجزاء معينة فى الحقيقة وأن احتمال نجاحهما هنا أكبر - ناهيك عن الأشرار الذين يكونون سعداء وهم طائفة يدفنهم الأخلاقيون فى صمت".[٦٠]

إن انتقاد نيتشه يشير إلى ما وراء الطبيعيه، إلى نوع من الفن يرفض الميتافيزيقا metaphysics ويضع نفسه حقيقية فيما وراء الخير والشر. فن يفهم أن "وجود العالم مبرز فقط كظاهرة جمالية"، فن "سيحارب رغم أى مخاطر ومهما كان التفسير الأخلاقى ومغزى الوجود"[٦١]، هذا الفن طبعًا أتضح أنه النزعة إلى الحداثة.

أحد الأسباب التى تجعل إبسن يذكِّرنى كثيرًا بنيتشه هو أن إبسن أيضًا بعد ما يمكن أن نسميها مرحلته الطبيعية العالية فى أوائل ثمانينيات القرن التاسع عشر - مسرحية ***الأشباح*** ومسرحية ***عدو الشعب*** - أعطى ظهرة لميتافيزيقا الحقيقة. إن سعى د. ستوكمان القويم وراء الحقيقة فى مسرحية ***عدد الشعب*** تقوده إلى نفس نوع الإيمان بحكم النخبة والغطرسة اللتين ستصبحان منتشرين

انتشار واسعًا بين الحداثيين.[٦٢] هذا هو طريق يختار إبسن ألا يتبعه ليس هناك إعجاب بالسوبرمان فى أى مكان فى مسرحيات إبسن فى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر.

لقد قمت بتعريف الطبيعية بأنها حركة جمالية يسيطر عليها بشكل متسلط البحث المعادى للمثالية عن الحقيقة. طبعًا لقد عبر البحث عن الحقيقة عن نفسه بطرق مختلفة: فى الاتجاه نحو العلم وفى تفضيله النقد على اليوتوبيا و - بصفة عامة - فى رغبته أن يكون الأدب أقل مثالية وأكثر واقعية. لكن بحلول سبعينيات القرن التاسع عشر لم تكن الواقعية فى ذاتها هى ما اعترض عليه المثاليون. فى بداية ***أطفال العالم*** تأليف هيسه يتم تقديم القارىء ببطء إلى مكان بيت للنزلاء فى برلين بطريقة تذكر بشكل ملحوظ (وبالتأكيد عن قصد) ببداية رواية بلزاك ***الأب جوريو*** Pere Goriot . عندما نشرت رواية زولا الحانة الشعبية L'Assommoil فى ١٨٧٧ كتب ناقد فى ***لوفيجارو Le Figaro*** إن الرواية "ليست واقعًا لكنها قذارة، ليست شيئًا غير ناضج بل أدب داعر".[٦٣] إن المشكلة مع زولا إذن ليست أنه واقعى لكن النوع الخاطىء من الواقعيين النوع الذى رفض أن يقدم الجمال والسمو الخلقى لقرائه. لقد رأينا أن ***الديلى تلغراف*** أخذت نفس هذا الفارق لكى تدين ***الأشباح***. إن ما ينقص أعمال الواقعية. ويمكن الاعتراض عليه - باختصار - هو التصالح reconciliation.

فى ١٨٩٣ أكد أيضًا الناقد الأدبى السويسرى ارنست تيسو Ernest Tissot أن الواقعية فى ذاتها لم تكن هى المشكلة. كتب تيسو أن الذى كان فى خطر هو مسألة "الرؤية الإيجابية" التى كان ينتظرها كل مثالى يحترم نفسه فى الأدب.

الواقعية ذات الرؤية الإيجابية عظيمة. الواقعية بدون ذلك ليست عظيمة. يكتب تيسو معلقًا على المعركة حول الطبيعية:

"منذ عشر سنوات مضت - على افتراض أن من الممكن أن أكون دقيقا بشأن هذه المواقيت - فكر هؤلاء الذين أعلنوا بصوت عال حقوق الذكاء ومتطلبات الضمير، وقد واجههم النجاح الحقير للرواية الطبيعية، فى استدعاء الأعمال الكبرى لتولستوى ودوستيوفسكى. لقد زعموا أن حياة الروح، الحياة الأخلاقية moral life، الحياة الداخلية باختصار كانت أرقي - حتى فى الجمال - من الحياة المادية. وكدليل على ذلك انتجوا رواية ***الحرب والسلام*** ***War and Peace*** و***رواية الجريمة والعقاب*** ***Crime and Punishment*** وأعمالاً أخرى والذى كان قلقها الأخلاقى وبحثها الحار عن الخير وعن التعاطف والخنوع الإنجيلى تقريبًا قد أوضح عدم الفائدة المخجل من روايات مثل ***نانا*** ***Nana*** و L'Assomoir بشكل فعال لأن الجماليات عند كلا الجانبين واقعية بنفس القدر"(٦٤)

بالنسبة للجماليات المثالية فى القرن التاسع عشر كانت الواقعية عظيمة طالما انتهت بنغمة انسجام. يجب على الفن أن لا يشعرنا باليأس وهذا فعلته باضطراد مسرحيات إبسن. طبقًا ليتسد كتب إبسن فقط "كتبًا من الحقد أو كتبًا من اليأس". (٦٥)

لا عجب أن نفس تيسو قد عشق يورنستجرن بيورنسون ("إن فلسفة بيورنسون... هى فلسفة الانسجام والهدوء") ورأى أن المشكلة فى مسرحية ***البطلة***

البرية كانت أن الشخصيات الجاهلة تفشل ببساطة فى فهم الرسالة التى تدعو إلى السمو الذى يدعو إليها البطولى جرجرزورله [٦٦] كانت البطة أيضًا مشكلة :

"ثم هل البطة العرجاء فى الحقيقة رمز جديد بالروح الإنسانية"؟ أفضل الشر الموضوع على المحارق الجنائزية للأباطرة الرومان - كانت الصورة أجمل هكذا - تمامًا كما ستعتقد هيدا جابلر لاحقًا - ما ينقص هنا هو أولاً قبل كل شىء الجمال"[٦٧]. بينما يمثل تفضيل تيسو النسر الرومانى النبيل على البطة النرويجية المحطمة التجليات المتزايدة فى غرابتها لمثالية تحتضر فإن منظوره perspective الواضح أن الزمن عفى عليه يسمح له مع ذلك أن يفهم بذكاء شديد أن عبادة المثاليين للجمال النبيل والبطولة المجيدة والتضحية السامية بالنفس هى بالضبط موضوع الخطر في مسرحية ***هيدا جابلر***[٦٨]

المثالية فى الفعل : جائزة نوبل للأدب

عندما أنشأ الفرد نوبل Alfred Nobel جوائز نوبل فى وصيته عام ١٨٩٥ حدد بصفة خاصة أن جائزة الأدب يجب أن تمنح إلى "الشخص الذى يكون قد قدم فى مجال الأدب أكثر الأعمال بروزًا ذات التوجه المثالى".[٦٩] دار هناك جدال مهم حول ماذا كان نوبل يقصد بالضبط بـ "التوجه المثالى". يشير الكثير من الأدلة إلى أنه ربما أراد أن يكون مخلصًا للمثالية الطوباوية للرومانسية الثورية وبصفة خاصة لـ "الروح ذات الصيغة الدينية للثورة" لمؤلفه المفضل برسى بيش شيلى Percy Bysshe Shelley (E, 4 - 5) لكن نوبل لم يكن على اتصال بعصره لأنه بحلول تسعينيات القرن التاسع عشر لم تعد "المثالى" تعنى الرومانسية

الثورية. لقد أصبحت شعار محبى الجمال الذى يرتقى بالمشاعر فى الأدب. الواعظين moralizing والمعادين للطبيعية، المعادين للنزعة إلى الحداثة مثل السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية فى ذلك الوقت كارل ديفيد آف ويرسن Carl David of Wirsés (١٨٤٢ – ١٩١٢) وبسبب نفوذ ويرسن فإن أولى جوائز نوبل للأدب تسمح لنا أن نفهم بحدة شديدة طبيعة الجماليات المثالية المتأخرة فى الزمن.

من ١٩٠١ إلى ١٩١١ تأكد ويرسن من أن جائزة نوبل كانت تذهب إلى الأعمال المشبعة بـ "مثالية راقية وقوية" وتعرض "نبالة حقيقية ليست ببساطة هى نبالة التقديم بل نبالة تصوُّر الحياة وفلسفتها".(٧٠) فى دراسته العظيمة عن المعايير الجمالية التى تحكم اختيار الفائز بجائزة نوبل فى الأدب يخبرنا كجل اسبمارك Kjell Espmark أن فى فترة ويرسن "كانت الجودة الأدبية للعمل توزن مقابل إسهامها فى صراع الإنسانية "نحو ما هو مثالى". (E, 15) كان الملحدون واللأدريون agnostics يستبعدون إلا إذا أظهروا "نضالاً قويًا بشكل غير معتاد نحو أمور عليا ومسئولية أخلاقية". (E, 12 - 13). وكمعظم المثاليين فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كانت لجان جائزة نوبل المبكرة تمدح فى اتساق الوضوح والبساطة وتستخدم كلمات مثل "غامض" و "غير واضح" كمصطلحات تعبر عن الرفض الشديد. (انظر E, 14 - 15).

إن التزام اللجنة المعلن بالمبادىء المثالية المحافظة بصرامة يشرح لماذا تبدو قائمة الفائزين العشرة الأوائل فى فترة ويرسن غريبة كما تبدو اليوم:

١٩٠١ سلى برودهوم Sully Prudhomme

١٩٠١ تيودورموس Theodor Momusen

١٩٠٣ بيورنستجرن بيورنسون Bjørnstjerne Bjornson

١٩٠٤ فردريك ميسترال، چوزيه ايتشجارى

Fréderic Mistral, José Echegaray

١٩٠٥ هنريك سينكفيتشى Henryk Siérkewicz

١٩٠٦ جيوزيه كاردوشى Giosué Carducci

١٩٠٧ روديارد كيبلنج Rudyard Kipling

١٩٠٨ رودولف ايوخن Rudolf Eucken

١٩٠٩ سلمى لاجرلوف Selma Lagerlöf

١٩١٠ بول هيسه Paul Heyse[٧١]

كان أول الفائزين بجائزة نوبل مرشحًا من مؤسسة establishment Cansidaise فقد رشحته بحماس الأكاديمية الفرنسية Académie Francaise وقد تم تكريمه "اعترافًا خاصًا بتأليفه الشعرى والذى يشهد بالدليل على مثالية راقية وكمال فنى وجمع نادرين صفات كل من القلب والعقل". اختير سلى

برودهوم مفضلاً على المرشح الرئيسى المرفوض إميل زولا والذى رفضت طبيعيته على أساس أنها "فاقدة الروح وكثيرًا ما تكون كلبية بشكل فاضح".[٧٢] فى ١٩٠٢ تم تفضيل المؤرخ الألمانى تيودور مومسن على ليو تولستوى "مؤلف – الحرب والسلام الرائعة ينسب إلى الصدفة العمياء مثل هذا الدور الحاسم فى الأحداث العظيمة لتاريخ العالم... والذى فى عدد لا يحصى من أعماله – ينكسر ليس فقط الكنيسة ولكن الدولة وحتى حق الملكية right of property (E, 17).

كان ويرسن – وقد كان مسئولا بدرجة كبيرة عن هذه القرارت – كالنشط المثالى. فقد قضى أجزاء كبيرة من حياته العملية كناقد أدبى يمدح بيورنسون وينتقد إبسن بشدة. فى نهاية مراجعة ويرسن القصيرة لمسرحية ***إيولف الصغير*** *Little Eyoeff* يتوق إلى إبسن القديم المثالى : "إلا أن الأعمال الثلاثة ***هيدا جابلر وسيد النبائين وإيولف الصغير*** تمثل الانحاط الحقيقى. أين مؤلف ***المدعون والفايكنج فى هلجلاند؟*** "فى نهاية مراجعته لمسرحية ***چون جابريل بوركمان*** يشكو أن "كل شىء يوقع الغم فى النفس والحياة فارغة والبشر محزونون أو بؤساء – هذا هو الانطباع الكلى " وفى بداية مراجعه لمسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** يزعم ويرسن أن كل شىء كتبه إبسن منذ ***بيت الدمية*** أسوأ من "الروائع العميقة" مثل ***براند وبيرجينت والامبراطور والرجل من والجاليلى***. وقد زعم ويرسن مثل جميع زملائه المثاليين أن مسرحيات إبسن الكبرى التى كتبت للقراءة تنتمى إلى المثالية وكره فى الحقيقة جميع مسرحياته المعاصرة"[٧٣]

ليس من المستغرب إذن أن لجنة نوبل فى ١٩٠٣ توجت بيورنسون ورفضت بشدة كلا من إبسن وبراندس. كانت رؤية إبسن للحياة وللأخلاق غير مقبولة من اللجنة لأنهم اعتبروه شكاكًا سلبيًا وملحدًا خالصًا إلى جانب أنه متساهل فى أمور الجنس (E، 18). أنتقدت مسرحيات إبسن بالاستثناء الصريح لمسرحيات ***المدعون وبراند والإمبراطور والرجل من والجاليلى*** باعتبار أنها سلبية وغامضة ومنفرة بشكل عام. وعن مسرحياته اللاحقة كتبت اللجنة أن "ملامحها السلبية والملغزة قد نفرت حتى هؤلاء الذين كانوا مستعدين للاعتراف بالكاتب الشهور عالميًا اعترافًا سويًا (E، 18) أما بيورنسون – على الجانب الآخر – فقد امتدح بسبب شعره واخراجه روحه وقبل كل شىء مثاليته الايجابية والنقية فى أعمال لم يعد أحد يقرأها حتى فى النرويج:

> **"فى لابوريموس Laboremus(١٩٠١) قام بتمجيد حق الحياة الأخلاقية ضد القوى الطبيعية للعاطفة غير المحكومة – أخيرًا فى ستورهوف *At Storhove* بايع القوى الحارسة للبيت كما تمثلها مارجريتا Margreta معيلة أسرتها المخلصة... شخصيات بيورنسون ذات نقاء نادر.. عبقريته دائمًا إيجابية وليست سلبية بأى حال من الأحوال.. لم يتوقف أبدًا عن محاربة مطلب الحواس فى السيطرة على الإنسان.[٧٤]**

ربما كان أغرب قرار فى تاريخ جائزة نوبل للأدب كله هو إعطاء الجائزة فى ١٩٠٨ للفيلسوف الألماني رودلف إيوخن لـ "مثاليته الراقية والجديرة ***بعالم***"[٧٥] حتي اللجنة نفسها نظرت إلى إيوخن على أنه "مفكر أصيل لكن غير صانع لحقبة زمنية" (E، 23). لقد أنزعج ويرسن نفسه من هذا الاختيار حتى إنه رفض

حضور مأدبة نوبل، وككثير من القرارات السيئة كان اختيار إيوخن نتيجة حل وسط. فى حين أيد ويرسن وحلفاؤه الشاعر الانجليزى الجرنون سوينبرن Algernon Swinburne أراد باقى اللجنة الروائى السويدى سلمى لاجرلوف. وعلى الرغم من أن تأييد ويرسن غير المتوقع لسوينبرن كان فى معظمه تكتيكيًا (كان يمكن أن يفعل أى شىء تقريبًا ليحجب لاجرلوف) فقد استدعى بحماس تحول الشاعر من ملحد يؤمن مبدأ اللذة إلى مؤيد للحالة الراهنة Status quo كدليل على مثاليته : "إن الجمهورى المتشدد السابق يحتفل الآن بالملكية الشرعية Legitate monarchy. المغنى الذى كانت قيثارته معدة لأكان المتعة يمتدح الآن – فى جمال عظيم – براءة الطفولة ويجعل الأوتار تردد نقار القلب" (E، ٢٢). عندما رفض باقى اللجنة تمامًا أن يحتضنوا المؤمن السابق بمبدأ اللذه ورفض حزب ويرسن لاجرلوف بضراوة كان الحل الوسط فى الحقيقة إيوخن.

"فى أو حوالي ديسمبر ١٩١٠ تغيرت الشخصية الإنسانية" هكذا أعلنت فيرجينيا وولف Virginia Woolf إعلانًا مشهورًا.(٧٦) وحدث اختلاف داخل لجنة نوبل لأنها منحت جائزة نوبل فى ١٩١٠ لبول هيسه فى إجلال. فى تلك السنة رفضت اللجنة توماس هاردى Thomas Hardy الذى كانت بطلاته متهمات بأنهن ناقصات فى الشخصية أى فى "الصلابة الدينية والأخلاقية" (E، 22). والأمر الذى لا يثير الدهشة أن الصفات التى تجعل من نساء هاردى محدثات هى بالتحديد التى جعلت هاردى غير مقبول. وقد امتدح – من ناحية أخرى – هيزه بوصفه أكبر أعظم شاعر ألمانى منذ جيته. لقد أكد ويرسن فى خطبة تقديمه على أهمية هيسه كرمز لصراع المثاليين ضد الطبيعية.

"وجهت الطبيعية - التى انطلقت فى الثمانينيات وسيطرت على المشهد فى العقد التالى - هجومها على التقاليد الموجودة وخاصة على هيسه أقوى خصومها. كان متجاسمًا جدًا وكان مغرمًا شديدًا بالجمال وكان هيللينيا Hellenic أكثر مما ينبغى وكان مترفعًا مع الذين يسيئون إلى سمعته بأى ثمن الذين كانوا يطالبون بالاثارة والتأثير والإباحية العجيبة وإعادة تقديم الحقائق القبيحة فى تطابق كامل. لم يستسلم هيسه. إن إحساسه، بالشكل form قد أهين عن طريق سلوكهم الأخرق. لقد طالب بأن ينظر الأدب إلى الحياة فى ضوء مثالى يمكنه أن يغير مظهر الواقع". (٧٧)

كما امتدح هيسه أيضًا بسبب استقلاله والذى أثبته - ليس بأقل الطرق قيمة - عن طريق كرهه لمسرحية *الأشباح* وكل باقى مسرحيات إبسن الأخيرة. يقتطف ويرسن فى خطبته الأخيرة من شيلر وهكذا يعبر تعبيرًا كاملاً عن الجماليات المثالية التى دافع عنها طوال حياته:

"كان فيما يتعلق بالجماليات (هيسه) مخلصًا للحقيقة ولكن بطريقة أنه عكس الحقيقة الداخلية فى مرآة الحقيقة الخارجية. إن كلمات شيلر الشهيرة "الحياة جادة والفن جليل Serene" - لو فهمت فهمًا صحيحًا - تعبر عن حقيقة عميقة يمكن أن توجد فى حياة وأعمال هيزه. يجب على الجمال أن يحرر ويعيد الخلق؛ يجب أن لا يقلد الواقع تقليدًا أعمى وأن لا يجره فى

(*) مشبع بالروح الإغريقية الكلاسيكية أو محب للعلوم والفنون عند الإغريق.
"المترجم"

التراب. يجب أن يتصف بالبساطة النبيلة يكشف هيزه عن الجمال فى هذا الجانب. إنه لا يعلّم الأخلاق وهذا من شأنه أن يسلب الجمال عفويته لكن هناك الكثير من الحكمة والنبل فى أعماله. إنه لا يعلم الدين لكن من يبحث عن أى شىء يجرح المشاعر الدينية سيكون بحثه عبثًا. وعلى الرغم من أنه يضع تأكيدًا أكبر على الجانب الأخلاقى من الدين أكبر من الجانب الدوجماطيقي فقد عبّر عن احترامه العميق لكل رأى جاد. إنه متسامح لكنه ليس غير مكترث. لقد مدح الحب لكنه مجّد جانبه السماوى وليس الأرضى. إنه يحب الرجال المخلصين لطبيعتهم ولكن الأفراد الذين يتعاطف هيسه معهم أكثرهم يتبعون طبيعتهم العليا وليس السفلى..».(٧٨)

إن جماليات ويرسن التى تبحث وحيدة عن الانسجام فى عالم يتناقص دائمًا فى الانسجام تخلط أجزاء من رومانسية شيلر المثالية بالكلاسيكية الجديدة الألمانية المحافظة وتصعد إلى دفاع يائس أخير عن الروحى ضد المادى و - فوق كل شىء - الجنس.

النزعة إلى الحداثة والمثالية

فى ١٩١٨ ماتت المثالية ونسى بول هيسه ولم يتذكر أحد أن ***الأشباح*** كانت فى يوم من الأيام مسرحية عن الصراعات الجمالية. سرعان ما يسخر برخت من ***الأشباح*** على أساسى أنها غير لازمة فى عصر اخترع علاجًا لمرض الزهرى.(٧٩) وبدأت النزعة إلى الحداثة العملية التى ستحول إبسن إلى واقعى عجوز تافه أو رمزى symbolist يميل إلى الميلودراما المبالغ فيها.

لقد حول موت المثالية الفترة من ١٨٧٠ إلى ١٩١٤ إلى لغز بالنسبة لمؤرخى الأدب بعد الرعب الذى خلفته الحرب الفرنسية البروسية Franco - Prussian وكوميونة باريس فى ١٨٧٠ - ١ كانت المثالية فى أوروبا بالتأكيد فى موقف الدفاع. وكما رأينا كانت الطبيعية عدوها البارز الأول. ولكن فى ظل الطبيعية ازدهرت وفرة من المشروعات الأخرى المعادية للمثالية كلما اقتربنا من الموت النهائي للمثالية كلما ازدهرت وماتت كالمحموم التيارات والحركات المختلفة: الرمزية والانحلالية والرومانسية الجديدة: والجمالية aestheticism ونهاية القرن fin -de - siecle والطليعية avant - garde هى بعض المصطلحات التى يقابلها المرء فى المناقشات فى تلك الفترة.

وعلى الرغم من وفرة تكاثر المصطلحات يظل من الصعب للغاية تصنيف كثيرين من أهم كتاب هذه الفترة. لم يكن إبسن فقط هوالذى فشل فى الاتفاق مع هذه العناوين. كل كتاب الفترة الكبار - فكر فقط فى أوسكار وايلد Oscar Wilde وتوماس هاردى Thomas Hardy وهنرى جيمس والشاب اندريه جيد André Gide - من الصعب بنفس القدر أن نصنفهم. إن ولع توماس هاردى بالجروتسك والمخيف وأمانته فيما يتعلق بالجنس وفهمه الغريب لتعقيد المرأة جعل من رواياته أشياء محرمة أمام المثاليين.[٨٠] فى ١٩١١ وهى آخر سنة لويرسن فى لجنة نوبل تم اعتبار وزن هنرى جيمس الدقيق المعتنى به الذكى للدوافع الإنسانية، افتتانه بحركات الوعى الإنسانى غير واضح أو مركز بشكل كاف وذهبت الجائزة إلى موريس ماترلينك Maurice Maeterlinck.[٨١] إن عنوان رواية جيد نفسه ***L'Immorliste*** (١٩٠٢) كان يمكن أن يكون كافيًا ليجعل

لجنة نوبل تنكمش خونًا وافتتان جيد بفعل التعدى transgressive action من أجل الفعل نفسه *(Les caves du Vaticar)* (١٩١٤) من الممكن أن يكون بشعًا تمامًا بالنسبة للمثالى. (نال اندريه جيد جائزة نوبل فى ١٩٤٧).

رغم أن أوسكار وايلد رأى إبسن مخالفًا تمامًا لخياراته الجمالية فقد أعجب به [٨٢]. إن التناقضات الظاهرية Paradoxes الرائعة عند ايلد ادانته الملتهبة للنزعة الأخلاقية هى معادية للمثالية مثل إتجاه إبسن إلى العادى. إن رواية ***صورة دوريان جراى*** *The Picture of Dorian Gray* (التى نشرت أول مرة فى مجلة *(Lippinscott's Monthly Magazine* بطريقتها مشغولة بالمعركة بين المثالية والواقعية مثل مسرحية ***الأشباح***. فى بداية رواية وايلد يشرح المصور بازيل هالورد Basil Hallward أنه يبحث عن مدرسة جمالية جديدة، مدرسة يجدها مجسَّدة فى جمال دوريان جراى: "إنه يعرِّف لى - لا شعوريًا - خطوط مدرسة جديدة، مدرسة فيها كل عاطفة الروح الرومانسية ، كل كمال الروح الإغريقية. انسجام الروح والجسد - كم أن هذا عظيم نحن فى جنوننا قد فصلنا الاثنين واخترعنا واقعية سوقية، مثالية فارغة".[٨٣] هنا تنحاز الواقعية إلى الجسد والسوقية (كما كانت فى المناقشات المعاصرة لـ "طبيعية" زولا وإبسن). وتنحاز المثالية إلى فكرة جوفاء عن الروح. يتضح أن تشخيص هالورد لمشكلات الجماليات المعاصرة هى وصف يبلغ حد الكمال لدوريان جراى نفسه لأن التناقض الظاهرى الغريب فى قلب رواية صورة دوريات جراى هو أن روح دوريان، محبوسة للأبد فى صورة بازيل، هى صورة مرئية وقبيحة ومادية كما يمكن أن تكون بينما جسده - المنشغل فى كثير من الخطايا الغامضة - يظل بالغًا حد الكمال، التجسيد نفسه لـ "المثالية الفارغة"، إذا كان هناك أبدًا مثالية فارغة.[٨٤]

كره وايلد - الخصم العنيد للمثالية - خلطها الذى تتميز به بين الأخلاق والجماليات. "لا يوجد مثل هذا الشيء، كتاب أخلاقي أو غير أخلاقى". هكذا يعلن فى مقدمة رواية ***صورة دوريان جراي.***

"الكتب تكون مكتوبه بشكل جيد أو مكتوبة بشكل ردىء. هذا هو كل ما فى الأمر."[٨٥] وهو يدعم هذه النقطة فى "الناقد بصفته فنانًا": إن مجال الفن ومجال الأخلاق متميزان ومنفصلان. فإذا حدث التباس بشأنهما فقد جاءت الفوضى ثانية". [٨٦] ظل وايلد على خلاف شو الذى حوله عداوه للمثالية إلى نصير يسارى موضوعى بشكل جيد للواقعية والطبيعية - ثوريًا رومانسيًا فى داخله أعجب بالروايات التاريخية المليئة بالتفصيلات الغريبة والذكية مثل سالامبو *Salammbo* لفلوبير ***والدير والمدفأة*** *Cloister and the Hearth* *The*لتشارلز ريد Charles reade ("أحبهما أكثر من ***رومولا*** *Romola* كما أحب رومولا أكثر من دانيل دروندا Daniel Deronda").

والفيكونت ده براجلون *The Vicomte de Bragelonne* لألكساندر ديما Alexandre Dumas[٨٧]

أحيانًا يبدو وايلد كأنه شيلر حداثى وهو يقول على أن الحق والخير لا علاقة لهما بالجمال بينما يعتقد فى الوقت نفسه "أننا من خلال الفن ومن خلال الفن وحده نستطيع أن نحقق كمالنا".[٨٨] كان وايلد - وهووريث مثالية شيلر - يؤمن بكمال الإنسان ويتعاطف مع الاشتراكية. لا عجب إذن أن يمتدح فى ١٨٨٨ المثالية القوية چورج صاند بسبب روح "التجديد الاجتماعى" الذى يتميز به رواياتها"

"هذه الروح... هى خميرة Leaven الحياة الحديثة. إنها تعيد قولبة العالم من أجلنا وتصوغ عصرنا من جديد. فإذا كانت سابقة لعصر الطوفان antedilnuian فذلك لأن الطوفان لم يأت بعد وإذًا كان طوباوية إذن يجب علينا أن نضيف اليوتوبيا إلى جغرافيايتنا".(٨٩) يبدو أن وايلد فى الحقيقة قد وجد فى صاند نوعًا من الروح الشقيقة، كاتبة عبقرية تدمج معا عاطفة نحو التحول الاجتماعى وإحساسًا واعيًا بدرجة كبيرة بدور الفن فى هذا التحول. فى ثنائه على "معالجة صاند الممتعة للفن وحياة الفنان" يلعن أن ما فعله مستر راكسين Mr. Ruskin وستر براوننج Browring من أجل إنجلترا فعلته هى لفرنسا. لقد اخترعته "أدبًا للفن" art teratur(٩٠) وايلد إذن - مثل براندس من قبله - شطر المراث المثالى شطر ين لكى يصبح قادرًا على الجميع بين الأعجاب بالرومانسية الثورية وبين رفض المثالية الأخلاقية.

عندما بدأت الثلاثية المثالية الحق والخير والجمال تتفكك اختار وايلد أن يزرع الجمال واستقر براندس وزولا والطبيعيون الذين اتبعوهما على الحق وهاجم نتشه وجيد الخير بشجاعة.

ميراث المثالية

إن موت المثالية دعم الاستقلال الذاتى للفن والأدب. عندما اختفت المثالية فقدت المطالب الأخلاقية والدينية تجاه الفن شرعيتها. ماتُرك كان السياسة كان هناك دائمًا قدر كبير من التوتر النزعة إلى الحداثة الشكلية. Formallist وأشكال النقد الملتزمة سياسيًا. فى ١٨٧١ طالب چورج براندس الأدب الحديث

أن "يضع المشكلات النقاش". [91] كان جيل الطبيعيين الذين اتبعوه "رجال الانطلاقة" الحديثة كما سماهم براندس نفسه ماحيا بهذا من شعوره بشكل مناسب كل الكاتبات اللاتى فهن وأحيانًا شجهن ح يؤمنون بأن هدف الأدب هوالعمل على إحداث التغيير الاجتماعى والسياسى الراديكالى. إن فكرة أنه يجب على الفن والأدب أن يكون لهما غرض سياسى - مع ذلك - هو مشروع ويث الرؤية المثالية التى تعتقد أن المهمة النهائية للفن هى أن يرتقى بالإنسانية.

مع الشكلية formalism يكتمل فصل الأخلاق عن الجماليات فيتم فهم الفن على أنه مستقل تمامًا ذاتيًا عن الواجبات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية. فمهمته ليست هى السمو بنا أو تحسبيننا ولا أن يغير المجتمع من خلال كشفه العنيد عن الحقيقة. إن مهمته هى أن تجعلنا نفكر فى الفن. بقدر ما ورثت الطبيعية المشروع الطوباوى والمؤمن بكمال الإنسان عن المثالية تأتى النزعة إلى الحداثة لتقف كنفى للاثنين. إلا أن هنا صراعًا فى مرحلته الأولى. إذا اعتبرنا الحداثة الشكلية هى النفى النهائى لكلا المثالية والطبيعية فهى تمثل الانطلاقة النهائية لا ستقلالية الجماليات. إذا كان هذا صحيحًا إذن ببساطة لا يمكن أن يكون للنزعة إلى الحداثة غرض سياسى أو اجتماعى أو دينى. إلا أنه كان هناك دائمًا خط سياسى قوى داخل النزعة إلى الحداثة. إن الحداثيين الماركسيين مثل إروين بسكاتر Erwin Piscator وبرتولت بريخت قادوا السعى للجميع بين الشكلية الجمالية والالتزام السياسى.

لقد ولّدت ما بعد البنيوية poststructuralism الفرنسية وممثلوها الأمريكيون والأوروبيون – وقد ألهمهم رولان بارت Roland Barthe والآن روب جرييه Alain Robbe - Grillet – وفرة من النظريات المعقدة تقريبًا عن "سياسة الشكل". politics of Form أو سياسة الدال politics of the signifier هذه هى فقط أحدث المحاولات للتغلب على التعارض بين اليوتوبيا والنقد، بين الرغبة فى مشروع إيجابى للتغيير والإيمان بأن كل ما يمكن للفن أن يفعله هو أن يتفادى أوينفى يفرغ hollow out أو يضعف أشكال الاتصال المميزة للمجتمع الحديث الملوثة والتى تحولت إلى سلعة وإلى أصنام. باختصار كلما نفى الفن المجتمع الحديث وتفاداه كلما كان من السهل على النقاد الأذكياء أن يقرأوا إيماءة النفى نفسها على أنها رفض الاتصال أو تحويل الأمور إلى تجارة وهكذا تكون بمثابة إقرار بالابتعاد عن مجتمع الجماهير واحتجاج على انحطاط الفن بواسطة قوى السوق. بعبارة أخرى ليس من الصعب أن نحول السلبية الشكلية للنزعة إلى للحداثة المتأخرة إلى تعبير سياسى قوى. هنا يكمن ميراث للمثالية مهم لكن غير معترف به: تمامًا كما نظر شيلر وأصدقاؤه إلى الفنان كمتنبىء قريب من الله فى فهمه للمثالى تحول النزعة إلي الحداثة المتأخرة الفنان – والذي ينظر إليه الآن على أنه عامل سلبى – إلى حامل النقاء أو الأصالة فى عالم فاسد.

إن موت المثالية جعل من المستحيل بشكل متزايد على الفنانين والكتاب والنقد (فى مواجهة السياسيين والقادة الدينين وأعضاء إدارة المدارس) أن يزعموا علنا أن على الفن واجب ترقية المثل العليا الاجتماعية وأن يرنا جمال الحياة ويساعد على السمو بنا فى عالم صعب. كل هذه المهام – إذا قدر لها أن تعمل على

الإطلاق - قد تأخر ترتيبها إلى مرتبة دنيا، إلى فئة التسلية، إلى المستوى الفكرى المتوسط أو المنخفض.(٩٢) كان هذا بلاشك انتصارًا رائعًا لحرية الفن. بموت المثالية لم يعد التدخل السياسى والدينى والأخلاقى فى استقلالية الفن له تبرير جمالى. كان للنساء بصفة خاصة كل شيء ليكسبوه من موت المتطلبات المثالية الغريبة عند تصوير النساء والجنس والحب. هذه المكاسب تظل ميراثًا صامدًا لانتصار النزعة إلى الحداثة على المثالية ويكون ناكرين للجميل إذا نسبيا كم يدين هذا الميراث لإبسن.

إلا أنه بعد النزعة إلى الحداثة يفترض النقاد والكتاب أيضًا بشكل روتينى أن أى شخص يقرأ لكى يعزى على أحزان العالم لا يفهم الأدب. فى الوقت نفسه بدت نماذج النزعة إلى الحداثة وما بعد الحداثة الشكلية الشكالة والساخرة فارغة بشكل تزايد ماذا يمكنها أن تقول لنا عن مهمة الفن فى حقبة تسيطر عليها الحرب وإبادة الجنس البشرى والإرهاب، ماذا يمكن للفن أن يفعله فى حقبة تخضع فيها اللبرالية الدنيوية وهى المدافع الحديث عن استقلالية الفن والأدب لضغط من الأصوليين fundamentalists الدينيين المسلحين من كل نوع؟ إذا لم نجد إجابات لهذه الأسئلة فإننا نترك الطريق مفتوحًا لعودة" المطلب المثالى" المميت فى أشكال أكثر ضررًا أبدًا.

٤

عالم إبسن المرئي

المشاهد المبهرة والتصوير والمسرح

ذوق إبسن: فيينا ١٨٧٣

فى منتصف يونيو ١٨٧٣ بعد انتهاء إبسن من الإمبراطور والجليلى بوقت قصير ترك درسدن إلى فيينا ليقضى جزءًا كبيرًا من الصيف بصفته الممثل الدانمركى - النرويجى فى هيئة المحكمين فى التصوير والنحت فى المعرض العالمى [1]. فى ٣٠ أغسطس ١٨٧٣ نشر مذكرة قصيرة عن هذه التجربة فى سوورجنبلادت. بعد أن ذكر أعضاء هيئة المحلفين وناقش توزيع الأوسمة بين الأمم المختلفة يحذر القراء من استخلاص أية نتائج حول نواحى قوة كل أمة من الأعداد numbers : "بالإضافة إلى هذا فإن الأوسمة تعطى فقط للفنانين الأحياء وفقط للأعمال التى أبدعت بعد سنة ١٨٦٣ وهى حالة لم تتنبه إليها بعض الدول وبصفة خاصة إنجلترا. وكانت النتيجة أنه على الرغم من أن المعروضات الإنجليزية كانت تتكون كلها تقريبا من روائع فقد نالت فقط عددا منخفضا نسبيا من الأوسمة" (١٩: ١٤٣). هذه القطعة خيبت أمل مؤرخ حياة إبسن مايكل ميير Michael Meyer: "إنه تعليق حزين على ذوق إبسن فى التصوير والذى كان دائما متحفظًا بشكل غريب (حتى نهاية حياته ليس هناك أى

تسجيل لأى قدر من الاهتمام بـ "الانطباعية" impressionism حتى إنه وصف هذه المجموعة بأنها "كلها تقريبا تتكون من روائع". لا يمكن حتى الدفاع عنها على أساس الواقعية لقد كانت المعادل المرئى تماما لذلك النوع من الميلودراما العاطفية الذى كان يحاول أن يقود المسرح بعيدا عنه". [٢]

إن ميير محق فى مهاجمة إشارة إبسن إلى الروائع البريطانية لأن هذه هى إحدى الأماكن القليلة التى ينطق إبسن فيها بأى نوع من الحكم فى الفن لكنه سريع أكثر مما ينبغى فى رفضه للوحات البريطانية على أنها لا علاقة لها إطلاقا بحداثة إبسن. إن وصفه للانطباعية على أنها المقياس الوحيد اللازم للذوق الفنى فى ١٨٧٣ يعرض أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة بأثر رجعى فى الزمن بالطريقة المعتادة التى تحتوى على مفارقة زمنية. إن الكتالوج الرسمى Official Cataloge للقسم البريطانى فى المعرض العالمى بفيينا فى ١٨٧٣ يبين أنه كان هناك حضور بريطانى ضخم: أربعة وسبعون لوحة زيتية وخمسة وخمسون لوحة ألوان مائية وسبعون طبعة على كليشيهات وأعمال حفر واثنان وثلاثون أعمال نحت ورسوم نافرة[٣]. هل كان هذا مجرد مجموعة كبيرة من سقط المتاع كما يدعى ميير؟ أم أن إبسن محق؟

كان صحيحا بالتأكيد - كما يلاحظ إبسن - أن كثيرا من اللوحات الزيتية الإنجليزية كان عمرها أكثر من عشر سنوات وأن بعض المصورين كانوا قد ماتوا منذ زمن بعيد. والمثال الأكبر هو ***جسور والتون*** ***Walton Bridges*** والتى رسمت فى ١٨٠٧ بواسطة ج.م.و.تيرنر J.M.W.Turner الذى مات فى ١٨٥١ .

وكان من بين الفنانين الذين ضمهم قسم التصوير الزيتى تشارلزوست كوب Charles West Cope ***عطيل يحكى مغامراته إلى باريانتيو*** ***Othello Relating His Adventures to Barbantio*** ***وزواج جـريسلدا*** ***The Marriage of Griselda***وويليام بول فريث William Powel Frith ***ولورد فو بينجتون يحكى مغامراته*** ***Lord Foppington Relating His Adventures*** ***رمال رامسجيت*** ***Frith George Ramsgate Sand*** وجـــورج هـارفى George Harvey وإدوارد لاندسير Edward Landseer ***انصراف المدرسة*** ***School Dismissing*** ا ***الحرم*** ***The Sanctuary***و***خيمة العرب*** ***The Arab Tent*** وأعـمـال أخرى وجون ميليه John Millais ***صـورة مـيس نينالهـمان*** ***Portrait of Miss Nina Lehnann*** ***والأخوات*** The Sistersوهنرى أونيل Henry O'neil ***فى اتجاه الشرق انتبهوا !*** ***Eastward Ho!***وديليان أورتشاردسون فولستاف Falstaff وجون بيتى John Pettie***المحك وأودرى*** ***Touchstone and Audrey*** وريتـــشـــارد ريد جـــريف Richard Redgrave ***طريق عبر الغابة*** ***A Way Through the Woods***، ***ومرآة الغابة*** ***The Woodland Mirror*** وويليام بليك ريتشموند William Blake Richmond ***نواح أريادن*** ***The Lament of Ariadne***وجـورج ستورى George Storey ***التلميذ الخجول*** ***The Shy Pupil***وهنريتا وارد Henrietta Ward ***البرج، نعم، البرج*** ***The Tower, Ayee, the Tower***وزوجها إي.م.وارد E.M.Ward***آخر***

نوم لأرجيل The Last Sleep of Argyll و ج.ف.واتس G.F. Watts ***صورة الشاعر براوننج Portrait of the Poet Browning وملاك الموت The Angel of Death*** وويليام ف. ييمس William F. Yeames ***الملكة إليزابيث وبلاطها يستقبلون السفراء الفرنسيين بعد وصول أنباء مذبحة سينت بارثولوميو إلى إنجلترا Queen Elizabeth and Her Court Receiving The French Ambassadors after the News of the Massacre of St. Bartholomew Had Reached England.***

طبقا للمقاييس السائدة فى ذلك الوقت كان القسم البريطانى يستحق الثناء لأنه كان يحتوى على مجموعة مختارة قوية فى كل الأنواع الرئيسية للتصوير فى القرن التاسع عشر قبل الانطباعية - كانت المشاهد الطبيعية والصور الشخصية واللوحات الزيتية التاريخية واللوحات الزيتية عن الحياة اليومية واللوحات الزيتية عن الحيوانات ممثلة بشكل ثري. وكثيرا ما تعتبر لوحة ***جنحة العرب للاندسير*** (١٨٦٦) والتى تصورفرسا mare ومهرها foal واحدة من أروع اللوحات عن الخيل من الفترة الفكتورية – وكان هناك أيضا عدد من المشاهد من الحياة الحديثة. إن لوحة ***روال رامسجيت*** (١٨٥٤) لويليام فريث كبيرة المقياس large sclaleمشهورة بحق كمنظر على الشاطئ حديث ويتصف بالطموح الخاص. وكانت اللوحة ناجحة للغاية فى أيامها وقد اشترتها الملكة فكتوريا ويمكن رؤيتها الآن فى المجموعة الملكية بقصر بكينجهام Buckingham Palace Royal

Collection. وكان هناك أيضا كثير من اللوحات التى تصور الحياة اليومية الشرقية والتى ربما تكون قد أعجبت إبسن الذى زار مصر بمناسبة افتتاح قناة السويس فى ١٨٦٩.

هذه فى الحقيقة لوحات تتميز بإثارة الشفقة pathos وبالعاطفية sentimentalityوبالايديولوجيا الاستعمارية أيضا. إلا أن كثيرا منها - فى الوقت نفسه - يبدى رغبة فى التصوير لكى يشهد على الأحداث المعاصرة. كان الدفاع عن الإمبراطورية البريطانية موضوعًا لإحدى أشهر اللوحات فى المعرض: بالتحديد لوحة *إلى الشرق انتبهوا!* (١٨٥٧) لهنرى أونيل والتى تظهر القوات البريطانية وهى تركب سائرة إلى الهند لتخمد العصيان. فى لوحة كهذه - كما فى كثير من اللوحات فى الفترة الفكتورية هناك تعايش مذهل بين واقعية التفصيلات وبين المثالية الأخلاقية والجمالية. كان إبسن منسجما مع العلاقة بين هذه اللوحات وزمانها لأنه ينهى تقريره الموضوعى عن معرض فيينا العالمى بتأكيد أن ذلك المعرض "يقدم مادة ثرية بشكل غير معتاد من أجل إلقاء ضوء التاريخ الثقافى على زماننا نحن" (١٩: ١٤٤).

فى ١٨٧٣ عاش إبسن فى درسدن بمعارض صورها الشهيرة. كما عاش أيضا فى روما حيث قضى كثيرًا من الوقت يدرس كنوز الفن القديم وفن الباروك Baroque. فى سبتمبر ١٨٦٨ (السنة التى سبقت معرض كوربت Courbet الكبير فى تلك المدينة) وقضى شهرا فى ميونيخ وكان يذهب بكثرة إلى معارض

الصـور هناك (انظر ١٦ : ٢١٦). وفى طريق عـودته إلى وطنه بعـد افـتـتـاح قناة السـويس فى ١٨٦٩ توقف فى باريس ليزور متـاحف الفن (انظر ١٧ : ١٩). عندما نظر إلى اللوحات فى القسم البريطانى كانت رسالته هى أن ترتب طبقا لعلاقتها بالتـصـوير الأوروبى المعـاصـر. من أجل هذا فـإن إطار مـرجـعـيـتـه فى أغلب الاحتمالات كان الفن الألمانى المعاصر والذى يمكن أن يكون قد رآه فى ميـونيخ ودرسدن. اليوم يقدم مـعرض صور شاك Shack Gallery فى ميونيخ نظرة عامة جيـدة على الفن الألمانى فى النصف الثانى من القـرن التـاسع عشـر بمجمـوعته التى تضم اللوحات الرومانسية فى غالبيتها والأدبية والمثالية بواسطة مورتيز فون شويند Moritz Von Schwind وكارل سـبيـتزوج Carl Spitzweg ومورتيـز فون بكـراث Moritz Von Beckerath وليـــوبولدفـــون بوده Leopold Von Bodeوردولف هنبـرج Raddolf Henneberg وأرنست فـون ليـفـارت Ernst von Liphartبالإضـافـة إلى (مـعظم) الأعـمـال المبكرة للمـصـورين الأكـثـر شـهـرة مـثل أرنولد بوكلين Arnold Bocklin وأنسلم فيورباخ Auslem Feuerbach وفـرانز فـون لنبـاخ Franz Von Lenbachوهانز فـون مـاريس Hans von Marees. وفى رأيى لإبسن مـا يبرره تماما فى اعتقـاده أن اللوحـات البـريطانية فى فيينا كانت تمثل منظورًا للعالم أكثر معاصـرة من اللوحات الألمانيـة التى قد يكون قد رآها فى ميونيخ ودرسدن.

كـانت "الروائع" البـريطانيـة فى فـيـنا تتكون من عـدد مـذهل من اللوحـات الأدبيـة. فى فيينا كـان بوسـع زائرى القسـم البـريطانى رؤية مشاهد من شكسـبير

رسمها المصوران الاسكتلنديان الصديقان أورتشاردسون Orchardson وبيتي، وكوب copeالذى أسهم أيضا بمشهد من تشروسر Chaucer . بالإضافة إلى لوحة رمال رامسجيت مثَّلت فريث لوحة من وحى كوميديا عصر عودة الملكية Restoration Comedy لجون فاند برو John Vandbrugh الانتكاس The Relapse (١٦٩٦). وكانت هناك لوحات زيتية ولوحات ألوان مائية تشير إلى الميثولوجيا الإغريقية والعهد القديم والعهد الجديد Old and New Testaments وبوكاشيو Boccaccio وميلتون Milton ووردسورث Wordsworth وديكنز Dickens وآخرين. وفى الكتالوج تم تقديم كثير من اللوحات بما فيها المشاهد الطبيعية بسطور قليلة من الشعر.

وكانت هناك أيضا صور عن قصص رمزية مثل ***ملاك الموت*** الوعظية الميلودرامية لجورج واتس والتى تظهر ***الموت*** وهو يجمع الناس من كل الأعمار ومن مجموعة متنوعة واسعة من الخلفيات الاجتماعية.

وقد فكر واتس (١٨١٧ - ١٩٠٤) - فى اتباعه للفكرة الرومانسية عن عالمية الفن universality - فى ***ملاك الموت*** كـ "قصيدة مصوَّرة"، كتجسيد لك "فكرة (الأفكار) الشعرية" (٤). فى ١٨٦٨ فى فورة نشاط للمثالية.

وكاستجابة لهذا يتحدث ناقد فنى فى الوقت الحاضر بحق عن "الأهداف الفنية الغريبة والعتيقة" لواتسى لكن دون أن يلاحظ أن مثالية واتس كانت لا تزال على اتصال بالمعيار الجمالى السائد فى ذلك الوقت (٥).

ولنحكم من واقع معرض فيينا. فى ١٨٧٣ كانت العلاقات بين الأدب والمسرح والتصوير حميمة. كان أحد زملاء إبسن المحكّمين فى فيينا المصور التاريخى الألمانى كارل تيودور فون بيلوتى Karl Theodor von Piloty (١٨٢٦ - ٨٦) مدير أكاديمية الفنون فى ميونيخ والذى كان مشهورا بصفة خاصة بلوحة أدبية: هى اللوحة الدرامية سنى أمام جثة فالنشتين Seni Before Wallenstein's Corpse (١٨٥٥) والتى استلهمت موت فالنشتين لشيلر (انظر ١٩: ١٤٢). لابد أن يكون بالتأكيد قد رأى هذه اللوحة القماشية المؤثرة فى زيارته لميونيخ عام ١٨٦٨. (عرضت لوحة بيلوتى المهمة والتى نجحت نجاحا باهرًا.

شفلدا فى موكب انتصار جرما نيكوس

فى ميونيخ فى السنة التى تلت معرض فيينا). إن تجارب إبسن فى فيينا يمكنها أن تؤكد إيمانا شاركه فيه قرنه: بالتحديد أن المسرح والتصوير كانا فنّين شقيقين مرتبطين ببعضهما ارتباطا وثيقا بجمع بينهما بحثهما عن الجمال المرئى visual. وكما أمد المسرح المصورين بموضوعات رائعة وشعرية فقد أمد التصوير كتاب المسرح بأفكار لمسرحياتهم. فى ١٨٧٣ كان الاعتقاد الحداثى بأن مهمة كل فن هى أولا وقبل كل شىء استكشاف إمكانياته الذاتية الخاصة به هو فكرة لم يحن وقتها بعد فإذا أراد المرء أن ينتقد إبسن لحبة للوحات البريطانية فى فيينا فعلية أيضا أن تكون لوحاته كاملة النضج. أعلن واتس أن "المهمة الحقيقية للفن ليس فقط أن يسلى بل أن يوضح.. الجميل والنبيل ويفسرهما كما يفعل الشعر

بعرض الحيوان والوحشى بشكل يدعو إلى كراهيتهما". ينتقد كل شخص آخر تقريبا كان يهتم باللوحات فى أوروبا حولى سنة ١٨٧٥.

هنريك إبسن و هنرى جيمس والانطباعية

هل ذاق إن إبسن التغيير عبر السنين؟ يحتفظ متحف إبسن فى أوسلو بآخر شقة لإبسن ويحتوى على كثير من الأعمال الفنية التى كان يمتلكها عند موته. ومنتجات الفن هذه المعروضة هنا لا تظهر أى تغيرات فى ذوق إبسن بعد ١٨٧٣: عندما كان يزال يملك لوحات بأسلوب لوحات عصر النهضة الإيطالية ولوحات هولندية تصور الحياة اليومية واللوحات التقليدية التى تصور الحياة اليومية فى القرن التاسع عشر [٦].

إن أكثر الأعمال الفنية حداثة بشكل كبير فى مكتب إبسن هى لوحة كريستيان كروج Christian Krogh عن أوجست ستريندبرج August Strindberg والتى سماها إبسن "صورة رائعة" عندما اشتراها فى ١٨٩٥" بالنسبة للثمن الذى لو تحدثنا عنه نسبيا نقول أنه رخيص بشكل مضحك وهو "٥ كرونة" (الشكل ٤). لكن اختيار اللوحة لم يكن بسبب شكلها الحديث ولكن بسبب ما رأى إبسن أنه موضوعها القوطى Gothicلأنه أشار إليها على أنها "ناشئة عن الجنون" (١٩: ٣٦٩) [٧] . إن اللوحة القماشية لا تزال تسيطر على مكتب إبسن بطريقة مدهشة



٤- كريستيان كروج ، أوجست سترندبرج ١٨٩٣ ، متحف الفن الشعبى النوريجى ، صورة فوتوغرافية لـ EKS.

جدا. اعتاد إبسن أن يقول أنه كان يعمل بشكل أفضل واللوحة تحملق من أعلى فيه. لقد أحب بصفة خاصة" عينيها الشيطانيتين" ولاحظ مرة "إنه عدوه القاتل، سيظل هناك معلقا ويراقب ما أكتب" [٨].

على المرء أن يتفق مع ميير على أن كل الأدلة تشير إلى نفس النتيجة: بالتحديد أن إبسن كان يقدر تقديرا عظيما نوع اللوحة الذى سيكون ذا سمعة سيئة تماما بمجرد أن تبدأ النزعة إلى الحداثة فى السيطرة على الذوق الفني. يبدو أن ميير وجد أن هذا مثير للقلق: "كان يمكن للمرء أن يفترض أن مؤلف ***السيدة من البحر والبطة البرية*** لا بد أن يكون قد أعجب بالانطباعيين خاصة وأنه هو نفسه قد رسمه إدفارد منش Edvard Munch [٩]. وتتكرر الإشارة إلى إدفارد منش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) فى المناقشات عن إبسن والتصوير. رسم منش إبسن فى تسعينيات القرن التاسع عشر ويميل الدارسون إلى الاتفاق على أنه بينما ألهم إبسن منش إلا أن من غير المحتمل أن يكون إبسن الأكبر سنا قد وجد إلهام كبيرا عند منش [١٠]. على الرغم من أن لوحة منش الجميلة ***الليلة ذات النجوم*** من ١٩٢٣ قد تدين بشىء ما للفصل الأخير من مسرحية ***جون جابريل بوركمان*** فالمسرحية الآن لا تدين بشىء إلى منش.

إن ميرو آخرين ممن يأسفون لذوق إبسن فيما يتعلق بالصور الزيتية يشكون من أن إبسن فشل فى أن ينتبه إلى الانطباعيين. لكن هل هذا فى الحقيقة خطأ فادح فى الحكم؟ لم يكن إبسن الكاتب الحداثى المبكر الوحيد الذى فشل فى أن يتذوق المصورين الجدد فى باريس، قد يكون لم يشاهد أى أعمال انطباعية حتى

وقت متأخر من حياته. على الجانب الآخر ذهب هنرى جيمس فعلا إلى معرض الانطباعيين الثانى فى ربيع ١٨٧٦، كان حكمه قاسيا لكنه اتسم بالتبصر الحاد:

"إن المشاركين الشباب فى المعرض الذى اتحدث عنه هم مناصرون للحقيقة غير المزخرفة وأعداء مطلقون للترتيب والتجميل والاختيار، هم أعداء السماح الفنان لنفسه - وهو شىء يفعله الفنان حتى الآن ومنذ بدأ الفن ويرى أنه أفضل ما يصنع - أن ينشغل بفكرة الجميل - إن الجميل بالنسبة لهم هو الخارق للطبيعة بالنسبة للوضعيين Positivists، فكرة ميتافيزيقية لا يمكنها فقط إلا أن تؤدى بالمرء إلى الوحل وتتركه بقسوة هناك وحيدًا" (١١)

يرى جيمس بحق فى الانطباعية نوعًا جديدًا من الفن يرفض عن عمد الاعتقاد المثالى بأن مهمه الفنان كانت خلق الجمال عن طريق تجميل الحياة.

وكما رأينا بالنسبة للمثاليين فإن من البديهى أن الجميل هو أيضا الزيرٌ أخلاقيا وأن العمل المشكوك فى أخلاقياته لا يمكن أن يكون جميلا. إن هنرى جيمس فى تعليقاته على الانطباعية يأخذ الصلة بين الجمال والخيال والفضيلة - كأمر مفروغ منه.

"(طبقا للانطباعيين) الحقل الصحيح للمصور هو ببساطة ما هو فعلى actualوأن لب مهمته أن يعطى انطباعًا حيًا عن كيف يحدث

أن يبـدو الشـىء كـمـا هو عليـه فى لحظة مـعـينـة.. إن القـصـائد الانطباعـيـة تدهشنى بوصـفـهـا لا تتوافق فى ذهن الفنان مع وجود موهبة من الدرجـة الأولى. لكى تمتلق هذه العقـائد يجب أن تكون مزودًا بقدر كبير من غياب الخيال." (١٢)

إن كلمـة "فـعليّ" actual لدى جيـمس ترجع صـدى نفس الكلمـة عند شـيلر. الفعلى هـو ما يتفق أن يكون هو الحالة الموجودة، هو مـا لم يتم بعد تحـويله على ضوء المثالي. مثل هذه الواقعية الخام ليست فنًا بعد. بالنسبة لجيمس كان الميل - الذى يسبب عدم الرضا من الناحية الجمالية - إلى الفعلى شيئًا اشترك فيه الانطباعيون ومن كانوا قبل رافائيل pre- Raphaelites والذين يسميهم جيمس "الواقعيين الإنجليز". (١٣) بعد ذلك بثلاثين سنة قارن جـوليوس ميـر - جراف Julius Meier - Graefe نصير الانطباعية الألمانى واقعية ما قبل رافائيل - فى غير صالحها - بواقعية جوستاف كوربيه Gustave Courbet. على الرغم من أنه كان يفضل كوربيه كثيرا فقد افترض أن ما قبل رفائيل وكوربيه جميعهم واقعيون.(١٤) إلا أنه - بالنسبة لنا - يبدو كوربيه وما قبل الرفائيلين متباعدين تماما. إنهم كذلك: ليس لأن الأول "أكثر واقعية" عن الثانين لكن لأن ما قبل الرفائيلبن كانوا لا يزالوا مثاليين ولم يكن كوربيه مثاليا.

فى سبعينيات القرن التاسع عشر كان تقييم عمل ما تقييمًا أخلاقيًا لا يزال جزءًا من رسالة أى ناقد للفن والأدب يحترم نفسه. ولم يكن هنرى جيمس استثناء. بالنسبة له كان الفارق بين واقعية رافائيل المفصَّلة وعدم الإحكام

Looseness وعدم الدقة impreciation فى تكنيك الانطباعيين" صفة مميزة للاختلافات الأخلاقية بين الجنسين الفرنسى والإنجليزي. الانطباعيون... يتجنبون الفضيلة تماما ويعلنون أن الموضوع الذى اختير بشكل غير ناضج ستتم معالجته بشكل متسيبٍ. إنهم يلقون بالتفصيلات بعيدًا ويركزون أنفسهم على التعبير العام. الإنجليز - فى كلمة واحدة - كانوا متحذلقين pedants وكان الفرنسيون كلبيين cynics". [١٥] إن ادعاء - كما يفعل جيمس هنا - أن عمل الفرشاة الخشن ونقص التفصيلات التصويرية عند الانطباعيين نظرة كلبية هو أن نقول أنها معادية للمثالية وهى محاولة متعمدة لتجنب الفضائل الأخلاقية تماما. رغم أن النغمة ضاحكة فإن المقالة بكاملها تبين أن جيمس كان يرى أن الغرض الأخلاقى للفن هو إنتاج الجمال وأن الخيال الفنى فقط هو الذى يستطيع أن يحوِّل الفعلى إلى الجميل. إن ما يفتقده فى الانطباعية هو بالتحديد عمل الخيال الذى يخلق الجمال. هذا هو تحليل ثاقب بشكل مدهش لتأثير النزعة إلى الحداثة على الفن. كان هنرى جيمس قبل نيتشه بعشر سنوات يرى أن الحركة الجديدة فى الفن سوف تضع نفسها عن عمد فيما وراء الخير والشر، فيما ***وراء الحكم الأخلاقي***. أن تكون حداثيا ليس هو أن ترفض الواقعية، هو أن ترفض المثالية. فى التصوير والأدب الموقف المعادى للمثالية فى النهاية ليس الواقعية بل الشكلية، formalism.

من الخطأ إذن أن تأخذ استجابة هنريك إبسن أو هنرى جيمس غير المتحمسة للانطباعية على أنها نقص أو خطأ، إنها بالأحرى دليل ثمين على أن

إبسن ومعاصريه كانوا يسكنون عالما جماليا طمس معالمه بدرجة كبيرة النصر الشامل للنزعة إلى الحداثة. إن التحدى هو أن نفهم كيفى أتى الحداثيون الأوائل من تلك الثقافة الجمالية وليس أن نحاسبهم أخلاقيا كما يفعل الرقيب لانتمائهم إليها. أتحول الآن إلى هذه المهمة.

عالم إبسن المرئى كخلفية

ليس جديدًا أن اهتمام إبسن بالتصوير كان عنصرا مشكِّلاً formative له ككاتب مسرح أعلن مرة "أن تخلق هو أساسًا أن ترى" (١٥: ٣٩٣). إلا أنه لم تتم دراسة إبسن أبدا فى علاقته بالتصوير السائد فى القرن التاسع عشر الذى أحبه بالفعل. [١٦] وهذا أمر مدهش لأن مسرحيات إبسن كثيرا ما تتصف باستخدام الصورة. فى بعض الحالات - نهاية مسرحية ليدى انجر ومسرحية ***الأشباح*** تخطر فورا على البال كذلك تفعل مشاهد كثيرة من ***بيرجينت*** - يكون من الواضح أن إبسن لا بد وأنه كان يتخيل المسرح كتابلوه. استخدم إبسن كثيرا التصوير وفنونا مرئية أخرى كاستعارة فنية وجمالية بصفة عامة وبعض أهم شخصياته فنانون بصريون (مصورون ونحاتون ومهندسون معماريون).هذا واضح فى القصائد التصويرية المبكرة مثل "فى معرض الصور" و"فى المرتفعات" On the Heightsمن ١٨٥٩ كما هو واضح فى مسرحية عندما ***نستيقظ نحن الموتى*** من ١٨٩٩.

فى هذا الفصل إذن سأحلل الثقافة المرئية الأوروبية التى كونت خلفية أعمال إبسن. بـ "خلفية هنا أنا لا أعنى ببساطة السياق التاريخى الساكن static بل استخدم الكلمة بالمعنى الديناميكى والديالكتيكى عند سيمون ده بوفوار Simone de Beauvoir، على أنها العالم الثقافى الذى وجد إبسن نفسه فيه، العالم الذى يظهره بوضوح، العالم الذى وجد نفسه مضطرا للاستجابة له والتدخل فيه. إن موضوعى - مع هذا - هو خلفية إبسن وليس الثقافة المرئية للقرن التاسع عشر كله سأركز فقط على العناصر اللازمة فقط من أجل فهم مسرح إبسن كما استكشفه. وأحلله فى باقى الكتاب. إن عالم إبسن المرئى مكون من مثل عليا واتجاهات جمالية كانت الأكثر احتمالا فى ذهن نقادة وجماهيره عندما التقوا بأعماله للمرة الأولى. هذه الاتجاهات الجمالية كانت تتكون من تجارب وممارسات. لقد تعلمها معظم الناس ليس عن طريق دراسة نظرية الجمال ولكن عن طريق رؤية اللوحات الزيتية وأعمال النحت وهم يذهبون لمشاهدة البانوراما والديوراما * ومشاهد "التماثيل الحياة" والتابلوهات الحية tableaux vivants وهم يذهبون إلى المسرح وعن طريق مناقشة كل هذه التجارب مع العائلة والأصدقاء.

والتقرير التالى بناء على ذلك يغطى مقولات ثلاثة عريضة:

---

* الديوراما : صورة ترى من خلال ثقب فى حائط حجرة مظلمة.

نظريات جمالية، وتكنولوجيا مرئية ومشاهد وعروض والتفاعل بين التصوير والمسرح فى القرن الذى عاش فيه إبسن.

فى مناقشاتى للنظرية سأبرز وأعَّرف بعض المفاهيم التى ستكون مهمة بالنسبة لحججى arguments طوال هذا الكتاب: على وجه التحديد الاستغراق absorption والتمسرح Theatricality ومعاداة التمسرح antitheatricality (كل هذه مقولات eategories مؤسسة بشكل عريض على جماليات ديدرو Diderot) ومعاداة المسرح antitheatricalism (المعاداة الصريحة للمسرح كشكل فنى بدأت بأفلاطون Plato ووجدت مفسرا قويا فى شخص روسو Rousseau زميل ديدرو) فى بعض الحالات يقودنى هذا إلى إيجاد ارتباطات جديدة بين إبسن والفن ونحو نهاية الفصل أبين كيف أن لوحة زيتية فى ظاهرها مثالية تقليدية - هى بالتحديد السحابة الأولى (١٨٨٧) للمصور الاسكتلندى ويليام كويلار أورتشاردسون تتفوق على الأسس الجمالية المثالية التى تسير عليها حتى أنها تجسِّد لحظة مثيرة جدا فى الانتقال من المثالية إلى النزعة إلى الحداثة. (فى الفصل ٦ سأقوم بمزيد من التنظير لمثل هذه الأعمال الفنية الانتقالية فى علاقتها بمسرحية إبسن الإمبراطور والجليلي). ينتهى الفصل بمناقشة لمشهد قصير فى مسرحية البطة البرية يتعلق فى الوقت نفسه بالتصوير وهو معادى للمثالية.

ديدرو

الفيلسوف الذى كانت أفكاره عن المسرح والتصوير أكثر تنويرا ونفعا فى فهمى الخاص لمسرح إبسن هو دنيس ديدرو Denis Diderot (١٧١٣- ٨٤) وبصفة خاصة "محادثات حول ***الابن الطبيعى*** Conversations on the Natural Son" (١٧٥٧). وهو نص كثيرًا ما يتم تجاهله لصالح التناقض الظاهرى للممثل The Paradox of the Actor (١٧٧٠ - ٧) ربما لأن الأول يعتنق التوحد Identification والعاطفة والاستغراق والتعليم الأخلاقى بينما الأخير يصفق للبعد distance والمفارقة irony. ليس من المصادفة أن أيديولوجى الحداثة يفضلون ديدرو فى مرحلته الأخيرة). [١٧] إلا أن ديدرو الذى يساعدنا على فهم المسرح الأوروبى فى ذلك الوقت عندما بدأ إبسن للمرة الأولى يكتب ويخرج المسرحيات هو ديدرو فى مرحلته المبكرة، ديدرو الباكى والعاطفي، ديدرو الذى أراد أن يستغرقه الفن تماما. تم شرح أفكار ديدرو الجمالية بشكل مستفيض فى الحقيقة لأول مرة فيما يتعلق بالمسرح عام ١٧٥٧ ثم تطورت فى سلسلته الطويلة **صالونات Salons** إن تفضيله للتصويرى pictorial أدى به إلى الانفصال الحاسم عن مبادئ أرسطو فى الدراما والتى لم يتم تحديها فى فرنسا منذ أيام راسين Racine. بالنسبة لأرسطو كانت الحبكة Plot (mythos) هى "روح التراجيديا" نفسها. [١٨] زعم أرسطو أن أفضل الحبكات كثيرا كانت الحبكات التى بها تحولات مفاجئة (Peripeteia) وحالات تعرف غير متوقعة (anagnorisis) .

وعلى الرغم من أن أرسطو قبل الموسيقى كـ "مساعد" مهم للكلمات فقد رأى أن الجوانب المرئية من المسرح (opsis, "Spectacle") كانت غير لازمة للتجربة الكاملة للنص الدرامي: "لأن التراجيديا تؤدى وظيفتها حتى بدون عرض جماهيرى وممثلين "هكذا يعلن أرسطو". (١٩)

الفارق بين أرسطو وديدرو هو الفارق بين مسرح مؤسس على الكلمات ومسرح مؤسس على الصور pictures . فضل ديدرو المنظر Spectacle على الحبكة وما كان يوافق أبدا على أن قراءة مسرحية ما يمكنها أن تكون بنفس قوة تجربة مشاهدتها.

فى "محادثات حول *الابن الطبيعى*" الـ "أنا" تؤكد على الفارق بين التابلوهات tableauxوضربات المسرح: coups de theatre: "الحادث غير المتوقع الذى يتم فى الفعل المسرحى ويغير فجأة حال الشخصيات هو ضربة مسرح. إن ترتيب هذه الشخصيات على المسرح بشكل طبيعى وحقيقى بحيث تسرنى إذا رسمها مصور بصدق على قماش الرسم هى تابلوه. " (٢٠) ضربة المسرح إذن هى انعكاس مفاجئ فى الحبكة. التابلوه - كما تبين الكلمة - هو لوحة، ترتيب درامى مثير للانتباه ومفهوم فورا وجميل للشخصيات أمام خلفية تصويرية بنفس القدر. "إذا صنع العمل الدرامى جيدا وتم أداؤه جيدًا - هكذا كتب ديدرو -" فإن المسرح يمكنه أن يقدم للمشاهد تابلوهات كثيرة حقيقية بقدر ما يمكن أن يحتوى الفعل المسرحى action على لحظات مناسبة للتصوير" painting (٢١).

إن النوع المسرحى الميلودراما والذى ولد فى فرنسا فى ثمانينيات القرن الثامن عشر من شأنه أن يدعم فكرة جعل المسرح مبهرًا من الناحية البصرية بالتأكيد ليس - كما أراد ديدرو - بدلا من الحبكات التى تزخر بالانقلابات والتعرفات المفاجئة بل بالإضافة إليها (٢٢).

وكما بينَّ مايكل فرايد Michael Fried تقيم جماليات ديدرو تعارضا قويا بين الاستغراق والتمسرح. لأن ديدرو يحتقر التمسرح فإن جمالياته بصفة عامة معادية للتمسرح. (ديدرو مع ذلك ليس معاديا للمسرح. إذا كان كذلك لكان ضد المسرح تماما كروسو). أن يكون المرء مستغرقا absorbed هو أن يكون فى حالة أو وضع من الانتباه، من الانشغال التام أو الاستغراق الكامل.. فى ما يفعله (المرء) أو يسمعه أو يفكر فيه أو يحس به". (٢٣) إذا كان ديدرو يمتدح حالات تمثيل الاستغراق فى التصوير فذلك لأنها كانت تبدو غير واعية على الإطلاق بوجود المشاهد beholder . "ارتكز تصور ديدرو للتصوير فى النهاية على الخرافة الكبرى أنه لا يوجد مشاهد، أن المشاهد ليس هناك فى الحقيقة واقفًا أمام اللوحة القماشية" هكذا كتب فرايد (AT, 103). على الفن (المسرح والتصوير) أن ينشئ "الكذبة الكبرى بعدم وجود المشاهد" (AT, 149) عندما تتكسر كذبة عدم وجود (١) المشاهد فإن الوهم الأكبر سيختفى ويصبح المشاهد أو الجمهور واعيا بذاته وتكون النتيجة هى التمسرح.

---

(١) AT هو Michael Fried, Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot (Berkely: University of California Press), 1980.

التمسرح هو أى شىء يشتم منه التأثيرات المحسوبة، أى جهد متعمد كما لو كان يمثل للكاميرا، أية محاولة للأداء بشكل غير طبيعى - باختصار أى صفة فنية تجعل المشاهد أو أحد أفراد الجمهور واعيا بأنه أو بأنها مشاهدة، أو فردا فى جمهور. الممثلون المتمسرحون سيئون لانهم - هكذا يكتب ديدرو - "يسعون إلى التصفيق، إنهم يخرجون عن الفعل المسرحى - إنهم يخاطبون الجمهور، إنهم يتحدثون إليه ويصبحون مملين وزائفين." (٢٤) التمسرح فى الفن أو التمثيل يمنع الاستغراق فى الوهم الذى يعرضه العمل الفني: "سواء كنت تؤلف الموسيقى أو تمثل لا تفكر فى المشاهد أكثر مما لو كان لا وجود له. تخيل على حافة خشبة المسرح حائطا عاليا يفصلك عن الأوركسترا. مثّل كما لو كانت الستارة لم ترفع أبدا. (٢٥) فى النهاية نصيحة ديدرو للممثلين هى أنه يجب عليهم التظاهر بأن المسرح ليس مسرحا.

ديدرو إذن وعاد للتمسرح بضراوة بمعنى أنه ضد الفن المتمسرح. لذلك فهو دائما يحث المصورين والممثلين على أن يكونوا "طبيعين" و "سذجًا"، أن يقدموا موتيفات استغراقية absorptive أن يتفادوا أن يقصدوا إلى إحداث تأثير - باختصار أن يمثلوا ويصوروا بطرق تكشف عدم الإحساس على الإطلاق بجمهور أو مشاهد. لأنه رأى أن التراجيديا الكلاسيكية الجديدة متمسرحة أكثر مما ينبغى بمناجاتها الفردية المؤسلبة stylized soliloquies وخطبها الحماسية الواضحة من أجل الجمهور طالب أيضا بجنس درامى جديد أكثر واقعية هو الجنس الجاد Le genre serieux، بين الكوميديا والتراجيديا يمكن فيه للمواقف

الجادة وحتى التراجيدية أن تقوم بها شخصيات من الطبقة المتوسطة فى ظروف "طبيعية".

كما أراد ديدرو من الفن (المسرح والتصوير والكتابة) أن يحرك مشاعرنا هناك مثال من "فى مدح ريتشاردسون" يصف فيه ديدرو "صديقا" (فى الحقيقة هو يشير إلى نفسه) حصل توا على قطعة مترجمة حديثًا محذوفة من الطبعة الفرنسية لـ "كلاريسا" Clarissa جذب الصفحات فورا وانزوى فى ركن ليقرأها. كنت أراقبه: أولا رأيت الدموع تتسال وتوقف عن القراءة وبدأ فى النشيج. نهض فجأة وسار جيئة وذهابًا دون أن يعرف إلى أين هو ذاهب، يبكى بصوت يُرتفع كرجل أصابته مصيبة ويوجه تأنيبا بالغ المرارة لعائلة هارلو Harlow كلها."(٢٦) إن دموع وغضب "الصديق" تبين أنه نسى أنه يقرأ قصة - انه اندبح فى وهم القصة حتى أنه اعتبر عائلة هارلو حقيقية.

يبدو لى أنه بالنسبة لديدرو الانشغال العاطفى فى حده الأقصى فى الخيال القصصى الذى يقدمه العمل الفنى يمكن القارئ أو المشاهد من أن ينسى نفسه أو نفسها تماما داخل العالم الخيالى الذى يقدم بطريقة تجعل الحدود بين الفن والحياة، بين الخيال والحقيقة غير واضحة. (ربما لا تنطبق هذه الحالة على التصوير - فرايد لا يقول أبدا أنها تنطبق - لكنها تبدو صحيحة فيما يتعلق بتجربة ديدرو مع روايات ريتشاردسون). أنا أيضا مندهشة من هؤلاء الأشخاص "المستغرقين" كلية فى لوحة وقارئ القصة المنغمس تماما فيها ومشاهد المسرحية

المنقول كلية إلى عالمها والتى نجدها أحيانا فى نصوص ديدرو. يبدو الأمر وكأن العمل الفنى الذى يملك بشكل صحيح خاصية جعل الجمهور مستغرقا فى العمل ينتج أيضا شاهدا مستغرقا فى العمل الفني، إن هناك توازيًا بين تمثيل العمل الفنى للاستغراق وقدرة المشاهد أو القارئ على أن ينسى نفسه أو نفسها فى العمل الفنى لدرجة نسيان أنه يمارس الفن.

فى ***كورين أو إيطاليا*** لمدام ده ستيل مشهد يدهشنى كتجسيد كامل لهذه الجوانب فى جماليات ديدرو. فى الكتاب السابع تقوم كورين بدور جوليت فى عرض كامل لمسرحية شكسبير. إن شكسبير وليس راسين هو الذى يقدم على المسرح أمر مهم فى حد ذاته. إن مشهد موت جوليت يلهم حبيب كورين أوزولد Oswaldبـ "المزيج القاسى من اليأس والحب والحماسة مما يجعل هذا المشهد أكثر المشاهد تمزيقا للفؤاد فى المسرح". [٢٧] عندما تنتهى المسرحية يذهب أوزوالد إلى كواليس المسرح ليرى كورين:

> **"بمجرد أن انتهت المسرحية شعرت كورين بالإجهاد نتيجة الانفعال والتعب. كان أوزوالد أول من دخل حجرتها ورآها مع من يخدمون عليها لا تزال فى ملابس جوليت وكجوليت تكاد تكون فاقدة الحياة مثلها بين أذرعهم. فى اضطراب شديد لم يستطع أن يميز بين الحقيقة والخيال. ألقى بنفسه عند قدمى كورين وقال كلمات روميو هذه بالإنجليزية:**

"أيتها العينان، أنظرا آخر نظراتكما. أيها الذراعان خذا آخر أحضناكما".

صاحت كورين والتى لا تزال فى غير حالتها الطبيعية قائلة.

"يا إلهي! ماذا تقول؟ هل تريد أن تتركني، هل تريد؟" [٢٨] هناك تدفق حار للعاطفة وطمس كامل للحد بين الخيال القصصى والحقيقة لدرجة أن أوزوالد الذى لم يكن يمثّل لم يستطع أن يعبر عن نفسه إلا بأن يقول سطرا من المسرحية وعندما يقول سطر روميو تفهمه كورين التى تقوم بالتمثيل على أنه يشير إلى نواياه هو.

:

إن الإطالة prolongation القوية للوهم واستغراق أوزوالد الذى لم يقطعه شئ يشيران فى الوقت نفسه إلى صدق كورين وقدرتها الفنية. من السهل أن نرى لماذا يمكن اعتبار ديدرو فى نواحٍ كثيرا منظّرا للميلودراما وأن كان غير راغب فى ذلك.

على الرغم من أن إبسن وديدرو يتناولان مواقف مسرحية مختلفة تماما (كان ديدرو يبين رد فعله ضد الخطابة المؤسلبة الكلاسيكية الجديدة وكان إبسن يبين رد فعله ضد الأوضاع المتكلفة poses المتصلة بالفن المسرحى والمبالغة المقصودة فى التمثيل وأسلوب عصر المغرق فى ميلودراميته بصفة عامة) فإن تعليمات إبسن التى لا حصر لها لممثلين والمخرجين أن يكونوا طبيعيين وأن

يتفادوا التمسرح تذكرنا بتعليمات ديدرو. هناك مثال نموذجى فى خطاب إلى ممثله شابة طلبت النصح حول كيفية لعبها لدور ربيكا فى مسرحية روزمرهولم: "لا خطابة.. لا لهجات متمسرحة.. إعط كل حالة مسرحية تعبيرا يمكن تصديقه وطبيعيا. لا تفكرى أبدا فى هذا الممثل أو هذه الممثلة التى رأيتيها. لكن التصقى بالحياة التى تنبض حولك وقومى بتمثيل كائن بشرى حى وحقيقي" (١٨: ١٣١).[٢٩] مثل هذه التعليمات تقرأ دائما كدليل على واقعية أو طبيعية إبسن. من المفيد أن نتذكر أنها أيضا دليل على معاداته للتمسرح والذى يعنى فى هذه الحالة معارضته لأسلوب التمثيل الذى كان سائدا فى المسرح الأوروبى فى معظم القرن التاسع عشر.

لسينج وأتباعه

ربما كان كاتب المسرح والمنظِّر الألمانى جوتهولد إفريم لسينج Gotthold Ephraim Lessing (١٧٢٩ – ٨١) المنظِّر البصرى الأقوى تأثيرا فى أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر كله. فى وقت متأخر هو عام ١٩٠٤ وجد جوليوس مير – جراف Julius Meir - Graefe الرسول المتحمس للنزعة إلى الحداثة الفنية أن من الجدير به أن يدين لسينج بالتحديد بصفته سبب الفساد فى التصوير الأوروبى التقليدي. فى **لاكون Laocoon** (١٧٦٦) للسينج نجد فى اللوحات ميلاً إلى التعبير عن لحظة واحدة حبلى pregnant يمكن فهمها بنظرة عابرة (هذا معادل لاشتراط ديدرو أن يكون التابلوه مفهومًا على الفور). إلا أن

اهتمام لسينج الرئيسى هو الفارق بين التصوير والشعر ويكتب لسينج أن مجال التصوير المكان ومجال الشعر الزمن: "الأجسام بصفاتها المرئية هى الموضوعات الحقيقية للتصوير. الأفعال هى الموضوعات الحقيقية للشعر". [٣٠] يكتب لسينج "يستطيع التصوير أن يستخدم لحظة واحدة فى فعل فى تشكيلاته المتعايشة مع غيرها ويجب عليه بناء على ذلك أن يختار اللحظة الأكثر إيحاء والتى تكون الأحداث السابقة عليها واللاحقة لها مفهومة بشكل أكثر سهولة" [٣١].

إن نظرية لسينج عن اللحظة "المثمرة" أو "الحبلى" والتى أخذها جوته وشيلر حوالى عام ١٨٠٠ ظلت مؤثرة تأثيرا عميقا لأكثر من قرن [٣٢].

"ليسنج (يخترع) المفهوم الحديث لوسيط medium فني" - هكذا يكتب مايكل فرايد.[٣٣] هذا صحيح تماما. بهذه الطريقة يتوقع لسينج جماليات النزعة إلى الحداثة بالإضافة إلى الاهتمامات النظرية لما بعد البنيوية poststructuralism. لا عجب إذن فى أن السؤال الذى ناقشة نقاد اليوم المهتمون بليسنج كان هو هل يمكن للكلمات أبدا أن تصف صورة image وصفا كاملا. إلا أن المصورين فى القرن التاسع عشر رأوا أن ليسنج أخبرهم كيف يجعلون اللوحة تحكى قصة: بالتحديد عن طريق اختيار "اللحظة الحبلى"، لحظة درامية تحتوى على ماضيها الخاص وحبلى بمستقبلها الخاص. كانوا يستطيعون بالتأكيد أن يؤسسوا اعتقادهم على نص لا أوكون. كل ومناقشة تقريبا للتصوير فى لا أوكون تتصل بقطع فى الميثولوجيا الإغريقية والرومانية وفى الشعر والأدب . لقد افترض

لسينج ببساطة أن المصورين سوف يتجهون ويجب أن يتجهوا إلى القصص كمادة للعمل. إن فكرة لسينج الحاسمة إذن ليست هى أن على المصورين أن لا يتجهوا إلى القصص بل أن على الشعراء والمصورين أن يختاروا أنواعًا من المشاهد من قصصهم المفضلة.

إن فكرة أن المصورين الرومانسيين رأوا أن لسينج يشجع استخدام المواد الأدبية والقصصية واضحة من محاضرة عام ١٨٠١ ألقاها الفنان المغامر سويسرى المولد هنرى فوسيلى Henry Fuseli (١٧٤١- ١٨٢٥) أحد أوائل من استغلوا الاهتمام المتزايد بالصلة بين التصوير والمسرح. كان فوسيلى مصورا موهوبا ومعلما ذا تأثير وكان لفترة ما هدفا لحب مارى ولستونكرافت Mary Wollstonecraft . كان فوسيلى أيضا كالفيلسوف وكان دارسا للميراث الجمالى الأوروبي. ربما يكون معروفا اليوم أكثر بلوحته الجنسية لامرأة ينتابها كابوس فيه مخلوقات خيالية مخيفة (*الكابوس The Nightmare*، ١٧٨١).

يقدم مارتن ميزل Martin Meisel فى تحققات Realizations بعض المعلومات الثمينة ومقتطفات من محاضرة فى مارس ١٨٠١ حول "الاختراع" Invention ألقاها فوسيلى فى الأكاديمية الملكية Royal Academy فى لندن. فضّل فوسيلى – وقد رفض تفضيل لسينج للوحات عن الأجساد وقت الراحة – "الطاقة الحاسمة" وهى عبارة توحى بتفضيل لحظات "العاطفة والفعل"، بتفضيل "الجسد فى أثناء الفعل" والذى يجده المرء فى أعمال ديفيد Davidفى هذا

الوقت تقريبا. [٣٤] طبقا لفوسيلى إن رسالة لسينج للمصورين كانت أنه يجب عليهم أن يختاروا كموضوع لهم لحظة مشحونة ودرامية بصفة خاصة، لحظة تحتوى على ماضيها ومستقبلها هى وتركزها. "تلك اللحظات المهمة إذن والتى تعرض الجهد المتحد للشكل والشخصية فى موضوع واحد أو بالاشتراك مع مخلوقات مصاحبة فى وقت واحد والتى تعطينا - بسرعة وخصوبة مماثلة - لمحة عن الماضى وتقود أعيننا إلى ما سيجئ بعد ذلك تقدم المواد الحقيقية لتلك القوى التكنيكية التى تختار وتوجه وتصلح الأشياء موضوع المحاكاة imitation (مقتطفة فى R, 192) بالنسبة لفوسيلى كما هو بالنسبة للسينج وديدرو يجب على اللوحة أن تكون مفهومة على الفور يجب أن تكون الجماهير قادرة على أن تفهمها بنظرة خاطفة ويجب عليها أن تركز على لحظة مهمة وحادة جدا ودرامية.

هنا قد يكون من الضرورى أن نؤكد أن الدراما - بالنسبة لديدرو كما هو بالنسبة للرومانسيين - لم تكن هى نفس الشىء كالتمسرح. التمسرح بالنسبة لديدرو كان نقيض الصادق والعفوى والطبيعى **ولم يكن** نقيض طريقة التعبير* الحادة والعاطفية. يكتب فرايد "بالنسبة لديدرو ومعاصريه كان الجسد الإنسانى أثناء الفعل أفضل صورة للروح الإنسانية وكان الإحساس - بناء على ذلك - بأن تمثيل الفعل والعاطفة يقدم.. مصدرًا تصويريًا pictorial لكفاءة ضخمة ممكنه "

Realizations = RX *

(AT,75). كان يجب على التصوير الفرنسى فى القرن الثامن عشر أن يكون دراميا ولتحقيق هذا - هكذا يكتب فرايد - كان عليه أن يمثل الفعل action والعاطفة passion وأن تكون له وحدة تصويرية. هذه المطالبة نمطية بالنسبة للسينج كما هى بالنسبة لديدرو. هكذا فإن المطالبة بضرورة أن تكون اللوحة درامية كانت تعنى أن عليها أن تصف فعلاً حقيقيًا وعاطفة حقيقية بحدة وصدق. (المصور الردئ قد يمكنه أن يتناول موضوعا مسرحيا بمهارة شديدة بطريقة متمسرحة. إذا حدث ذلك كان ديدرو سيكره النتيجة).

بالنسبة لى الفارق الأكبر إثارة للدهشة بين لا أوكون للسينج ونقد الفن عند ديدرو هو أن ديدرو يهتم أساسا بالعلاقة بين العمل الفنى والمشاهد بطريقة لا يهتم بها لسينج. إن نص لسينج لا يحتوى على أى شىء يشبه اهتمام ديدرو بالفارق بين التمسرح والاستغراق. إلا أن لسينج يشجع المصورين على تطوير خصوصية specificity وسيطهم الخاص وأن يفعلوا ذلك فى حالات تمثيل أخَّاذة للحظات التى يوشك فيها الماضى على تحديد المستقبل.

إن الدراما والفعل المسرحى والعاطفة والفهم الفورى للوحة أو التابلوه المسرحى هى قيم مشتركة عند الاثنين وعند أتباعهما مثل فوسيلي.

فى ١٨٠٦ أنتج الفرنسى أن لوى جيروديه Anne - Louis Girodet لوحة تصور الفيضان Le Deluge . وعندما عرضت اللوحة القماش الضخمة لأول مرة فى الصالون Salon فى ١٨٠٦ "وجد كثير من النقاد اللوحة مرعبة بشكل

غيـر ضـروري "ولكن في ١٨١٠ نالت لوحـة الفـيـضـان جـائـزة Prix Decennal (جـائزة الحـقـبـة) مـتـفـوقـة على لوحـة تدخل السـابيين *Intervention of the Sabines* (١٧٩٩) لمعلّم جيروديه العـجـوز جـاك لوى ديفـيـد *Jacques - Louis David* (١٧٤٨ - ١٨٢٥) التي حصلت على المكانة الثانية.[٣٥] إن لوحـة جيـرودية دراميـة كـمـا يرغب المرء فـى أن تكون. إنهـا تمتلئ بالفـعل والعـاطفـة ويمكن استيعابها فى نظرة خاطفة والمقصود منها أن تدهش جمهورها بحيث يستغرقون فيها ويظلون ثابتين فى هذا الوضع [٣٦].

هناك قطعة فى مسرحية إبسن المدعون (١٨٦٤) تدور أحداثها فى النرويج فى القرن الثالث عشر تصف موتيفه مشابهة لهذه الموتيفة بشكل مدهش*.

الأسقف نيكولاس:

ألم تر مطلقا لوحة قديمة فى كنيسة المسيح Christ Church فى نيداروش؟ إنهـا تبين *الفـيضـان* يرتفع ليغطى كل الجبـال حتى أن الذى ترك هو قمة واحدة فقط. العائله بأسـرها تتسلق إلى هناك، الأب والأم والابن وزوجـة الابن والأطفـال، - الابن يجـذب الأب إلى أسـفل إلى مـيـاه الفيـضـان لكى يحـصل على مـوضع قـدم أفضل وسـوف يشـد الأم وزوجتـه وكل الأطفـال إلى أسفل أيضـا لكى يصل

* شعب قديم كان يعيش فى شمال شرق لايتوم Latium "المترجم".

هو نفسه إلى القمة - لأن هناك بأعلى قطعة من الأرض، ***هناك*** يمكنه البقاء لمدة ساعة.. هذه أيها الايرل* هى قصة الحكمة وقصة كل رجل حكيم". (٥: ٤٩).

مقصود من هذا طبعا أن يكون وصفا قصصيا للوحة خيالية من العصور الوسطى وليس وصفا أمينا للوحة الفيضان لجيروديه. إلا أن الموقف الموصوف - عائلة على وشك أن يدمرها الفيضان الإنجيلى - هو نفس الموقف إن الأسقف الشرير نيكولاس يصف المشهد بوضوح طبقا لطبيعة الميكيافيلية القاتمة لأن لوحة الفيضان لجيروديه مهما كانت مرعبة فهى مشهد للانقاذ المحتوم وليست قتلا متعمدا.

إن ***الطريقة*** التى يتحدث بها الأسقف نيكولاس عن اللوحة - بالإضافة إلى هذا - مثيرة بشكل خاص. فبعد أن يصف مشهدًا دراميا للغاية يدسه فورا فى قصة ويذكر بثقة أسماء العلاقات العائلية ويتخيل أفكار ودوافع الشخصية الرئيسية قبل أن يستخلص الحقيقة الأخلاقية الكامنة وراء القصة فى كل هذه الجوانب يكشف الأسقف نيكولاس عن نفسه كناقد فنى نموذجى فى القرن التاسع عشر. ليس هناك سبب لافتراض أن طريقة إبسن فى النظر إلى اللوحات كانت مختلفة بشكل جذري.

* لقب إنجليزى أقل من ماركيز وأكبر من فيكونت "المترجم".

فى خطاب من عـام ١٨٧٢ يبيِّن إبسن أنه هـو أيضـا يرى أن وحـدة اللوحـة وقابليتها للفهم أمـر مفروغ منه. عند شرحه أنه لا يستطيع أن يكتب للصحافة يقـول إنه ليس لديه مـوهبـة لهـذا النوع من الكتـابة: "الذى أفكر فيـه وأراه فى الصور Pictures يأخذ شكلا مختلفا تماما: كل Whole يتجمع كتفصيلات حول كل أكبر. لهذا أنا أحتاج شكلا أو إطارًا أكبر لكى أعبر عن نفسى بشكل كامل " (١٧ : ٣٧) [٣٧] فى سعى إبسن إلى الوحدة التصويرية داخل إطار كبير كان خياله بصريا بطريقة موروثة عن التقاليد التى جاءت بعد ديدرو ولسينج.

أوهام الفن: العروض والمشاهد المبهرة والتكنولوجيا المرئية

نشأ إبسن فى زمن زاد الطلب فيه على المشاهد المرئية الأخاذة عندما كانت أنواع جديدة من المعروض وأنواع جديدة من التكنولوجيا المرئية تخترع. ولكى نفهم مسرح إبسن فإن مجموعتين من التطورات فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر لأزمتان بشكل خاص. المجموعة الأولى تطور المشاهد والتكنولوجيا (بانوراما وديوراما) التى حاولت أن تعظِّم الإيهام بالواقع وتحدث تأثيرات بصرية تشبه الحياة لدرجة أن المشاهد ينسى أنها فن ويعتبرها حقيقية والمجموعة الثانية تطور أنواعًا جديدة من فن الأداء كانت تهدف إلى ***أن تجعل الواقع يبدو كأنه فن: الاتجاهات والتابلوهات الحية*** Attitudes and tableaux vivants: فى أوروبا منذ ثمانينيات القرن الثامن عشر فصاعدا كان هناك اهتمام جماهيرى متزايد بالمشاهد المرئية الأخاذة والحسية. كان أحد المصورين

الأول الذين استغلوا الشهية الجديدة للمناظر المبهرة الفرنسى فيليب جيمس ده لوثربور Philip James de Loutherbourg (١٧٤٠ - ١٨١٢) الذى استقر فى لندن فى ١٧٧١ . طبقا لروبرت روزنبلوم Robert Rosenblun، فى ١٧٨١ بدأ لوثربور فى إنتاج "عروض مسرحية حاكت - بإضاءة معقدة وتأثيرات تتعلق بالمشهد المبهر وربرتوار واسع من أشياء رائعة بدءًا من الفيضانات الإنجيلية وغرق سفن حديث وحريق لندن الكبير فى ١٦٦٦ حتى الغروب النابولى* Neapolitan وشلالات نياجارا وممرات دربيشاير** Derbyshire Gorges الضيقة".(٣٨)

يبدو أن لوثر بور نهل من تقنيات المسرح لكى يجعل عرض اللوحات أكثر درامية وأكثر تأثيرا وأكثر إبهارا. فى ١٧٨٩ حاول "معرض رسم شكسبير Shakespeare Gallery الجديد لجون بويدل John Boydell أن يفعل شيئا مشابها بمشاهد من شكسبير. فى مثل هذه المشاهد المبهرة اشترك المسرح والتصوير معا فى إحداث تجربة بصرية عالية من الناحية الدرامية. فى المسرح كانت الميلودراما تعبيرا عن نفس الاتجاهات الجمالية.

فى ١٧٨٧ اخترع الاسكتلندى روبرت باركر Robert Barker البانوراما المصورة painted والتى ازدهرت فى أشكال متنوعة (البوراما Alporama

* منسوبة إلى مدينة نابولى فى إيطاليا "المترجم".

** دربيشاير مقاطعة فى إنجلترا "المترجم".

واليوروبراما Europrama وكوسموراما Cosmorama وجيوراما ونيوراما وكثير غيرها) ثم ازدهرت عبر أوروبا فى القرن التالي.[٣٩] إن السعى وراء الإيهام الكامل بالواقع سيطر على هذا الجنس الفنى تماما. كانت الموضوعات الأولى للبانوراما الجديدة مشاهد لمدن cityceapes ومشاهد طبيعية landscapes سرعان ما تبعتها مشاهد المعارك. وكانت هناك صور لمعدن غير عادية مثل القسطنطينية Constantinpole والقدس Jerusalem ومشاهد طبيعية أخاذة من العالم الجديد New World وصور لا حصر لها لمعارك نابليون. فى النرويج رسم مصور المشاهد الطبيعية يوهان فلينتوJohannes Flinto (١٧٨٧ – ١٨٧٠) سلسلة من اللوحات على الكاناڤاه للطبيعة فى النرويج وعرضها على أنها كوسموراما بعنوان " آفاق نرويجية" فى كريستيانيا وكوبنهاجن فى ١٨٣٥ . اليوم هناك بعض اللوحات على الكاناڤاه من كوسمورا فلينتو معلقة فى المعرض القومى للصور National Gallery فى أوسلو وأكثرها لفتا للنظر فورينجسفوسن Voringsfossen وهى منظر لشلال فى غرب النرويج صوره إبسن أيضا فى خمسينيات القرن التاسع عشر.

وقد عرضت أعمال البانوراما فى كريستيانيا فى زمن إبسن. فى يوليو ١٨٦٣ مثلا كان موضع جذب الجمهور الأكبر فى الصيف فى المدينة البانوراما فى كلسينجبرج Klingbergوالتى قدمت صورًا "مطابقة للحياة" لموضوعات مأخوذة من الأمور الجارية شاملة موضوعات عديدة مأخوذة من الحرب الأهلية التى

كانت مندلعة فى الولايات المتحدة: "دخول أمير ويلز والأميرة الكسندرا Princess Alexandra لندن" و "المعركة بين مونيتور Monitor ومريماك "Merimak و"مسألة أسبرومونت" Aspromonte و "معركة فردريكسبرج" Frederichsburg ("ربما طارت مطابقة للحياة بشكل يكاد يكون مريع جدا") و "القصر الصناعى بلندن" و "صلاة يوم الأحد فى جاردرمون Gardermoen، كلها فى الحقيقة تستحق أن يراها جمهور محب للفن". - هكذا كتبت صحيفة مورجنبلادت Morgenbladet (٤٠).

وكانت اللوحة الكانافاه البانورامية الضخمة مرسومة بأسلوب مفرط فى الواقعية كان يخدم الدعاية جيدا. أحيت الحرب الفرنسية البروسية فى ١٨٧٠ - ١ هذا الشكل فى فرنسا وألمانيا. فى برلين فى بواكير ثمانينيات القرن التاسع عشر حققت لوحة بانوراما تبين انتصار الجيش البروسى على الفرنسيين فى ١٨٧١ والتى رسمها المصور الرسمى للبلاط أنطون فون فرنر Anton Von Werner وفريق من أربع عشر مساعدا - نجاحا باهرا (٤١). وطبقا لأحد المصادر زار البانورامات حوالى ١٠٠,٠٠٠,٠٠٠ بين ١٨٧٠ و ١٩٠٠ عندما بدأت البانورامات أخيرا تخرج عن دائرة الموضة. (٤٢) هل إبسن الذى عاش فى ألمانيا فى ذروة هذا الولع لم يستفد من التجربة؟

اخترعت الديوراما فى ١٨٢٢ بواسطة تشارلى مارى بوتون Charles- Marie Bouton ولوى - جاك مانديه داجير Louis - Jacques Mandé Daguerre (استمرر الأخير طبعا ليخترع التصوير الفوتوغرافى فى ١٨٣٩). كانت الديوراما

تتكون من مناظر مصورة على قماش كبير شبه شفاف عندما كان يضاء كان يعطى الإيهام بتغير الزمن" بطريقة أن نفس المشهد الطبيعى يرى أولاً ليلا ثم نهارًا [٤٣]. فى الديوراما كان السعى من أجل الإيهام متحالفا مع الرغبة فى تمثيل التغير فى الزمن وهى رغبة بالتأكيد أيضا قد غذت اختراع الفيلم. كانت البانوراما لوحات كبيرة جدا فى الأساس. كان للديوراما أيضا ارتباطات قوية بالتصوير لأن كلا مخترعى هذا الشئ الجديد كانا مصورين. كان بوتون من تلاميذ ديفيد وكان داجير عضوًا مهمًا فى المدرسة الرومانسية الفرنسية قبل أن يتجه إلى التكنولوجيا. فى عشرينيات القرن التاسع عشر أنتج أعمال ديوراما بينما كان لا يزال مستمرا فى عرض لوحاته فى الصالونات السنوية. فى صالون ١٨٢٤ مثلا عرض داجير لوحة رومانسية اسمها أنقاض فى الكنيسة فى هوليود فى ضوء القمر Ruins of the Chapel at Holywood by Moonlight والتى قارنها أحد مؤرخى الفن بلوحة الانقاض القوطية لكاسبر ديفيد فردريك Casper David Friedrich ووصفها بأنها "بقايا تستولى على النفس لحضارة غامضة ترى فى ضوء القمر".[٤٤] وقد سبق عرض نسخة من اللوحة كديوراما فى ١٨٢٣[٤٥].

كانت كل تكنولوجيا الرؤية vision هذه تهدف إلى تعظيم الإيهام بالواقع بأن يغمر المشاهد فى التجربة. كان على المشاهد أن يشعر كما لو كان أو كانت حاضرة فعلا المشهد المصور. إن السعر وراء الإيهام الشديد بالواقع لم يمر دون تجدٍ. فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر أصبح نوعان جديدان

من فنون الأداء "مـوضــة" بين الأرسـتـقـراطيـة الأوروبيـة التـابلوهات الحـيـة والاتجاهات. وقد ترك كلاهما أثره على أعمال إبسن. كان أحد التابلوهات الحية هو الأداء المسرحى للوحة مشهورة بالملابس والديكور وبمشاركة كثيرين بقدر ما تطلبت اللوحة.

ازدهرت "مـوضـة اللوحـات الحـيـة فى أوروبـا بعـد نشـر القـرابات المخـتـارة Elective Affinities لجـوته فى ١٨٠٩ حيث تلعب دورا مهما. [٤٦] يجب أن نميز بين التـابلوه الحى وبين التـابلوه الذى يقصـده ديدرو والذى كان يعنى ببسـاطة أى ترتيب مسـرحى من شأنه أن يحدث السرور كاللوحة سواء كانت مثل هذه اللوحة موجودة حقيقة أم لا. أحيانا تكون التابلوهات المسرحية مستوحاة من لوحات حقيقية وأحيانا تلهم التابلوهات المسرحية المصورين. وقد حذفت العروض المسرحية فى القرن التاسع عشر بشكل روتينى أجزاء كبيرة من النص لكى تفسح المجال لأكبر قدر ممكن من التابلوهات الممتعة.

أما الاتجاهات - من ناحية أخرى - فكانت تقوم بأدائها امرأة واحدة والتى كـانت تتجـمـد - بأداء يشـبـه الرقص - عند سلسلة من أعـمـال تقليد النحت الكلاسيكى فى صـالون ارسـتـقـراطى عـادة. [٤٧] إن أصـول الاتجاهات - وكـانت رائدتها إما هاميلتون Emma Hamilton الغرام الأكبر للورد نيلسون Lord Nelson - قد تدين بشىء لعملها المبكر كموديل للمصور الإنجليزى الذى يراعى ذوق العصر جورج رومنى George Romney [٤٨]. فى بداية القرن التاسع عشر

كان هناك اعتراف عام بأن الدانمركية إيدا برون Ida Brunu ابنة فردريك برون Frederike Brunn وهو صديق حميم لمدام ده ستيل هى أرقى ممارسة لهذا الفن. كانت إيدا فى سن ١٢ تقوم بالأداء فى كوبيه Coppet عند مدام ده ستيل (انظر 9- SA, 104) كانت السنة هى ١٨٠٥ - ٦ وعندما كانت مدام ده ستيل غير مشغولة فى الأعمال المسرحية للهواة ومشاهدة الاتجاهات انشغلت فى كتابة كورين أو إيطاليا.

وطبقا لكارين كليتجارد بولسن Karen Klitgaard Poulsen كانت الاتجاهات جزءا من التجريب المتوسع فى فنون "التعبير الصامت" والإيماءة والتقليد الساخر mimicry والرقص والموسيقى فى أوائل القرن التاسع عشر (SA,97،). هنا أيضا كان ديدرو رائدًا لأن الإيماءة والبانتوميم كانا متسلطين عليه) - هكذا كانت اتجاهات ايدا برون تمارس كرقص ونحت وتصوير فى وقت واحد. (انظر SA,107،). والأمر الأكثر أهمية أن الاتجاه كان دائما رمزيا allegorical، كان دائما يشير إلى أعمال فنية شهيرة. كان جسد المرأة يقوم بأداء القصة الرمزية allegory. كان على أفراد الجمهور أن يصلوا الاثنين معا عن طريق استخدام خيالهم وحساسيتهم وتعليمهم. "كلما ارتفع المستوى الثقافى للمرء وكلما عظمت قدراته على التخيل كلما ارتفع فهم المثالي. هكذا كان أفراد الجمهور يتنافسون فى الحقيقة لكى يكونوا الأكثر عرضة للتأثر" (SA, 98). كان الاتجاه يستكشف الحدود بين الحياة والموت، بين الفن والحياة. عندما كانت حركة الحياة تتجمد متحولة إلى سكون الموت كانت - بالإضافة إلى ذلك - تجسُّد الألم. كتب بوفلسن

"أصبحت الاتجاهات هى الأداء الحى لألم لاوكون" (SA,100). ألهمت الاتجاهات نحاتين مثل كانوفا Canova وتورفالدسن Thorvaldsen وألهمت أيضا رؤية إبسن للشكل الأنثوى فى عمل النحت لروبيك Robek "يوم البعث" The Day of Resutrection فى مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى***. هذا الشكل الذى يحوم بين الحياة والموت يظهر فى بعض الأوقات كامرأة حية هى أيرين وفى بعض الأحيان كالرخام الميت (انظر أيضا SA,95). يقال صراحة أن موديلها، أيرين، كانت تعمل بمثابة تمثال حي: "كنت أقف على المنصة التى تدور فى عروض المنوعات. كنت أقف كتمثال عارٍ فى التابلوهات الحية" (١٣: ٢٣٣-٤). (٤٩).

فى النصف الأول من القرن التاسع عشر انتشر الإعجاب الشديد بالاتجاهات والتابلوهات الحية من القصور والمنازل الفخمة لمالكى الضرب من الطبقات العليا إلى المسارح الشعبية.

فى انجلترا ظلت "التماثيل الحية" living statues تسلية شعبية فى المسارح حتى حوالى ١٨٥٠ بل ظل الاستخدام المسرحى ***للتابلوهات الحية*** مدة أطول ولم يكن أقل فى سكانديناڤيا. كانت ***التابلوهات الحية*** ذات شعبية هائلة فى المسارح النرويجية فى خمسينيات القرن التاسع عشر ولم يساعد إبسن فقط على أن يضعها على خشبة المسرح ولكنه كتب لها الأشعار أيضا. (سنناقش هذا فى الفصل التالي) (٥٠).

معاداة المسرح والنساء المؤديات

تارانتلا لكورين

حوالى ١٨٠٠ وإذن كان هناك تعارض بين فنون الإيهام البروجوازية والفنون الأرستقراطية التى تحاكى الفن، إذا كانت الأولى تتوافق مع الرغبة المعادية للتمسرح لإنتاج الإيهام الذى يستغرق المرء كانت الأخيرة متمسرحه بوضوح وبوعى ذاتي. كانت النساء اللاتى تقمن بأداء الفنون المسرحية كثيرا ما يعتبرن متمسرحات - تدبر وتتأمرن وتتافقن أنفسهن. فى قراءات مختارة (١٨٠٩) لا يرضى جوته عن رغبة لوسيان Luciane الجميلة لكن اللعوب والأنانية فى أن تعرض نفسها فى تابلوهات حية إلا أنه يرضى عن الظهور المتردد reluctant لأوتيلى Ottilie المتواضعة والخجول فى دور مريم العذراء فى تابلوه للكريسماس.

إن انتفاء النساء المؤديات كان مؤسسا فى كثير من الأحيان على رفض عام للمسرح. سأخذ باستخدام جوناست باريش Jonas Barish فى كتابه التحيز المعادى للتمسرح The Antitheatrical Prejudice. سأسمى رفض المسرح كشكل فنى النزعة إلى معاداة المسرح antitheatricalism كلى أميزها عن معاداة التمسرح antitheatricality عند ديدرو. (فى زمن إبسن كانت النزعة لمعاداة المسرح موقفا دائما فى الحياة الثقافية النرويجية لذلك سأناقشها باستفاضة فى الفصل ٥). أن المعادين للمسرح Antitheaticalists هم ضد المسرح تماما.

إن أسلافهم هم أفلاطون Platoوآباء الكنيسة .Church Fathersكان أقوى صوت معادى للمسرح فى أواخر القرن الثامن عشر هو صوت زميل ديدرو جان جاك روسو Jean - Jacques Rousseau والذى أعد كتابه *Letter to d'Alembert* (١٧٥٨) خطاب إلى ولامبير القضية الأخلاقية والسياسية ضد المسرح بضراوة عنيدة. إن إحدى حجج روسو الكثيرة ضد المسرح هو أن مجرد إظهار "كبار الأشرار"، على خشبة المسرح - يجعلهم موضع إعجاب وهكذا يساهم المسرح فى الفساد الأخلاقى للجمهور. (٥١) وكدليل على ذلك لا يقدم روسو كمثال إلا الرومانى الخائن كاتيلين Catiline والذى سيصبح بطل مسرحية إبسن الأولى. (٥٢)

الفارق بين معادة المسرح ومعاداة التمسرح إذن هى أن الأولى تعتبر جميع أنواع المسرح سيئًا ومفسدًا بينما تريد الأخيرة الفن بما فيه المسرح ألا يكون واعيا بذاته وأن يكون "طبيعيًا" وعفويا ويستغرق المشاهد تماما. إن فانى برايس Fanny Price المفرطة فى الاحتشام فى رواية ***مانسفيلد بارك*** *Mansfield Park* (١٨١٤) لجين أوستن Jane Austen تستوقفنى كمعادية للمسرح لأنها تعترض على كامل فكرة وضع مسرحية على خشبة المسرح قبل معرفة ما ستكون عليه المسرحية. كثيرا ما استدعى المعادون للمسرح أخلاقيات النساء فى حججهم ضد المسرح. لقد رأى روسو أن أحد جذور الشر الاجتماعى كله كان أن البشر يعتمدون على آراء الآخرين.

هذا يجعلنا نسعى إلى أن نظهر بغير ما نحن عليه فى عيون الآخرين وهكذا يجعلنا غير صادقين. بل إن النساء أكثر من الرجال فى عدم الصدق لآن جنسهم يجعلهم أساسا لعوبات coquetish ولهذا غير صادقات. ينتهى روسو إلى أن المسرح يجب أن يدان لأنه يعمل فقط على تدعيم عدم الصدق الإنسانى ولآن له تأثيرا سيئا خاصًا على النساء. (٥٣)

يمكننا أن نجد الاستثناء العظيم لكورس عدم الرضا العام عن أداء الأنثى فى رقصة التارانتلا لكورين بالنسبة لمدام ده ستيل رقصة كورين هى تجلٍ manitestation لإباء الأنثى واستقلالها وللموهبة الفنية عند الأنثى.

تخبر مدام ده ستيل قراءها فى ملاحظة هامشية أن وصفها لرقصة التارانتلا لكورين مستوحاة من رقصة الشال لصديقتها الحميمة مدام ده ركامنية Mme de Recamier. فى الحقيقة إن وصف مدام ده ستيل لرقصة التارانتلا لكورين تمزج معًا رقصة الشال الشرقية نوعا ما واتجاهات إيدا برون Ida Brunn : (٥٤).

وهى تهز رقها tambourine فى الهواء بدأت (كورين) ترقص وكان فى كل حركاتها ليونة رشيقة، تواضع مختلط بالمتعة الحسية.. كانت كورين تعرف جيدا كل الوقفات posesالتى صورها المصورون والنحاتون القدامى حتى إنها بحركة صغيرة من الذراعين - فقد وضعت رقها مرة فوق رأسها ومرة أمامها بيد واحدة بينما جرت السيد الأخرى على الأجراس بمهارة لا تصدق - ذكرتنا بالبنات

الراقصات من هيركيولانيوم * Herculaneum وأثارت - واحدة بعد الأخرى - مجموعة من الأفكار الجديدة عن الرسم والتصوير.

وأثناء رقصها جعلت كورين المشاهدين يحسون بأحاسيسها هى كما لو كانت ترتجل improvising أو تعزف على القيثارة lyre أو ترسم بورتريهات - كل شىء بالنسبة لها كان لغة. عندما كان الموسيقيون ينظرون إليها كانوا يبذلون مجهودات أكبر ليجعلوا فنهم موضع تذوق كامل وفى نفس الوقت أثار فرح عاطفى غير ممكن تحديده وحساسية خيالية جميع مشاهدى هذه الرقصة السحرية ناقليّن إياهم إلى وجود مثالى ideal existence كان خارج هذا العالم.(٥٥)

تمثل مدام ده ستيل وقد غمرتها الفكرة الرومانسية عن وحدة الفنون رقص كورين كشعر مجسَّد، كعمل فنى هو فى الوقت نفسه محاكاة للمصورين والنحاتين القدامى ومصدر أصيل تماما لأفكار للوحات جديدة. "كل شىء كان لغة بالنسبة لها" هكذا كتبت مدام ده ستيل: كورين هى القدرة على التعبير وقد تجسَّدت لهذا فلا يهم فى الحقيقة ما هو الوسيط المعيَّن الذى تختاره لأنها ستعبر عن نفس المثل الأعلى - الحق والجميل والجميل والخيرّ - فى كل الوسائط.

---

* مدينة قديمة فى جنوب إيطاليا "المترجم".

عندما يجعل إبسن نورا ترقص التارانتلا لافى مسرحية بيت الدمية فهو يعبِّر عن دينه بالفضل لـ كورين أور إيطاليا الرواية التى قرأها فى روما والتى أثنى عليها جورج براندس ورفعها إلى عنان السماء فى Emigrant litteraterаturen (أدب المهاجرين) (٥٦).

المسرح والتصوير كفنين شقيقين

حتى الآن نظرنا فى النظريات الجمالية والمشاهد المبهرة والعروض التى لها علاقة بتكوين إبسن البصرى - حان الوقت لأن نتجه إلى التصوير أو بالأحرى إلى الارتباطات القوية بشكل استثنائى بين المسرح والتصوير، فى الفترة من الثورة الفرنسية إلى قدوم النزعة إلى الحداثة كان المسرح والتصوير مجدولَيْن intertwined كما يمكن أن تتجدل الفنون الجميلة. أطوال القرن التاسع عشر - هكذا يكتب مارتن ميزل فى كتاب ***تحققات*** "كان هناك حوار غير عادى عن الأشكال الأدبية والتصويرية pictorial forms، فى المعارض وفى المطابع وفى الردهات" (R, 32). على ضوء هذه الخلفية لم تكن رغبة إبسن فى أن يصبح مصوِّرا وممارسته للتصوير وحبه للفن طوال حياته حقيقة غريبة تتعلق به فقط لكنها دليل على أنه وضع نفسه فى مركز تراث جمالى حى ومنتج كان التصوير والمسرح فيه فنين شقيقين.

فى توافقها مع الفكرة الرومانسية أن التصوير كان مسرحا متجمِّدًا والمسرح كان لوحات متكلمة استمرت مسارح القرن التاسع عشر فى بناء خشبة المسرح

لتجعلها تبدو كما لو كانت محاطة بإطار صورة. إن اللوحة الجواش gouache "عـرض احتفالى فى مسرح القصر الجديد فى ١٨٢٩" لأدولف فون منزل Adolph von Menzel(من البوم "سحر الوردة البيضاء"The Magic of the White Rose. وقد رسمت فى ١٨٥٣ - ٤) توضح هذه النقطة بشكل يبلغ حد الكمال. إن مثل ترتيب إطار الصورة هذا لا يزال ملمحًا بارزا لخشبة المسرح الرئيسى فى ناسيونالتياتيرر Nasjonalteaterer المسرح القومى النرويجى الذى افتتح فى ١ سبتمبر ١٨٩٩ بعرض احتفالى لمشاهد من هولبرج حضره إبسن وبيورنسون.

طوال القرن التاسع عشر كانت اللوحات موضوعة بانتظام على الأدب والدراما. كانت الصلة بين التصوير والأدب وتأصله حتى إن مجرد الإيحاء بأن التصوير يمكن أن يكون غير أدبى كان غريبا فى تسعينيات القرن التاسع عشر عندما أخبر شخص ما إدوارد برن - جونز Edward Burne - Jones العجوز القبل رافائيلى أن التصوير الفرنسى لم يعد مؤسسا على الأدب أصابته الدهشة: "ماذا يقصدون بذلك؟ مشهدًا طبيعيا وعاهرات؟". هكذا أجاب (R, 32).

كما رأينا منذ قليل احتوى الإسهام البريطانى فى المعرض العالمى فى فيينا عام ١٨٧٣ عددًا كبيرًا من اللوحات الأدبية. كان الرومانسيون الفرنسيون بقيادة Delacroix معتادين بصفة خاصة على تصوير المشاهد من بيرون Byron وسكوت Scott اللذين كانا يمثلان الحداثة Modernity بالنسبة لهم. عرض فى

فرنسا بين ١٨٢٢ و ١٨٣٧ حوالى ٢٣٠ لوحة عن مشاهد مأخوذة من روايات وولتر سكوت Walter Scott [٥٧] ظلت المشاهد المأخوذة من شكسبير تحظى بالشعبية طوال القرن. وبدأ أن ما قبل الرفائيليين لم يسأموا منه أبدا. عرض ويليام هولمان هنت William Holman Hunt لوحة فى غاية الروعة هى كلوديو وإيزابيلا *Claudio and Izabella* فى ١٨٥٣ . إن ***أوفيليا*** *Ophelia* (١٨٥١ - ٢) لجوت إفرت ميليس John Everett Millais فى منتصف القرن هى بالتأكيد الأكثر شهرة لكن شخصيات أوفيليا وهاملت Hamlet وفيولا Viola وإيزابيلا موجودة فى كل مكان فى فن القرن التاسع عشر. إن لوحة أرثر هيوز Arthur Hughes بعنوان **أوفيليا** والتى تشبه الطفلة يرجع تاريخها إلى ١٨٥٢ وهناك لوحة فى نهاية القرن لجون ويليام ووترهاوس John William Waterhouse من ١٨٩٤ . (رسم ووترهاوس فى الحقيقة ثلاث لوحات لأوفيليا كانت الأخيرة من عام ١٩١٠). [٥٨] لكن المصورين أيضا اختاروا مشاهد من الشعر ومن الروايات. كان تنيسون Tennyson أحد المفضلين بشكل خاص وكل ما قبل الرفائيليين تقريبا ***رسموا السيدة من شالوت*** *The Lady of Shalott* (١٨٣٢ ونقحت فى ١٨٤٢). يرجع تاريخ نسخة جون ويليام ووترهاوس المشهورة إلى ١٨٨٨ سنة مسرحية إبسن ***السيدة من البحر***. هناك حتى لوحة ***السيدة من شالوت*** من ١٩١٣ سيدنى هارولد ميتيارد Sidney Harold meteyard، ***"أنا مريضة تقريبا من الظلال" هكذا قالت السيدة من شالوت"*** .

وكما رسم المصورون مشاهد من المسرحيات كتب كتاب المسرح مسرحيات مؤسسة على لوحات. وكما يبين مارتن ميزل، حوالى ١٨٣٠ غزت المسرح الإنجليزى "موضة" "مسرحيات الصورة" استمرت حتى نهاية القرن. كانت المسرحيات تؤسس على لوحات لمصورين ناجحين ومحترمين مثل وليام هوجارث William Hogarth وتشارلز إيستليك Charles Eastlake وديفيد ويلكى David Wilkie و و.ب فريث W.P.Frith وما قبل الرفائيليين.[٥٩] كثيرًا ولكن ليس دائمًا كانت اللوحات المختارة لتكون مسرحيات هى نفسها مؤسسة على مشاهد مسرحية أو أدبية مشهورة. كان التفاعل بين التصوير والمسرح والأدب دائما وواسعًا ولا يعتبر بأى حال من الأحوال من الناحية الجمالية تقليلاً من قيمة المصورين المشهورين الذين تحولت أعمالهم إلى مسرحيات.

ومثال أخاذ للوحة تحولت إلى مشهد جماهيرى فى الوقت نفسه الذى كانت فيه أساس مسرحية وأوبرا لوحة تيودور جيريكو Theodore Gericault طوف المزودة The Raft of the Medusa (١٨١٩) المستوحاة من الآثار الرهيبة لغرف سفينة حربية شراعية عند ساحل غرب أفريقيا فى يوليو ١٨١٦ (الشكل ٥). كانت هذه هى بداية قصة رعب تضمنت "خيانة وعصيانا وجوعًا حتى الموت وأكل لحم البشر بقائمة خسائر موت أكثر من * مائة وأربعين شخصًا". [٦٠] وجمعت لوحة جيريكو - المؤسسة على حادث حديث لفضيحة سياسية - بين الشعور

* إحدى الغرغونات الثلاثاء

بالإثارة نتيجة الانحراف السياسى وعظمة اللوحات التاريخية التقليدية. ومن المدهش أن رائعة جيريكو لا تزال تضفى طابعا مثاليا على الأجساد على الطوف. فى الحياة الفعلية لجأ الذين بقوا على قيد الحياة إلى أكل لحم البشر لكى يتفادوا الموت جوعا. لم تكن لديهم تلك الأجساد الجميلة المتناسقة ذات العضلات القوية التى نراها فى اللوحة. إلا أن جيريكو كان لا يزال يرى أنه مهما كان موضوعه رهيبا وسياسيًا وله علاقة بموضوع معين فإن مهمته كفنان هى أن يقدم الجمال.

عرضت لوحة جيريكو فى صالون عام ١٨١٩ ولم يتم بيعها. لهذا أحضر جيريكو طوف المزودة فى ١٨٢٠ إلى القاعة المصرية بلندن وهى مكان متعدد الأغراض للتسلية ولعرض الصور كان يستخدم كثيرًا للبانورامات. نجح المعرض نجاحًا باهرًا: فى ستة أشهر من يونيو إلى ديسمبر دفع ٤٠٠٠٠ شخص نقودا ليروا رائعة جيريكو. (٦١) كان لنجاح المعرض آثار مباشرة على المسرح فى لندن. "فى وقت مبكر من تلك السنة عرضت ميلودراما تسمى غرق المدوزة Shipwreck of the Medusa أو الطوف المحتوم The Fatal Raft للكاتب البريطانى المسرحى دبليو تى مونكريف Moncrieff لوقت قصير فى لندن. لم يكن لمسرحية مونكريف فى الأصل - والتى تأسست على تقارير صحفية عن غرق السفينة وما تبعه - صلة- بلوحة جيريكو. افتتح معرض مدوزة جيريكو للجمهور فى ١٢ يونيو ١٨٢٠ . فى ١٩ يونيو أعيد افتتاح مسرحية مونكريف الآن بإشارات بصرية واضحة إلى لوحة جيريكو. عندما أعيدت المسرحية فى ١٨٣١ كان تأثير

اللوحة واسعا (انظر R, 195). فى فرنسا كان غرق السفينة المدوزة قد آثار جدالا سياسيا من وقت بعيد بحيث لم يصبح موضوعا لعروض مسرحية للجمهور. إلا أنه فى ١٨٣٩ كانت هناك مسرحية (غرق المزودة Le Noufrage de la Meduse) لشارل دسنوييه Charles Desnoyer تبعتها بعد شهر أوبرا بنفس العنوان. تأسست الاثنتان على لوحة جيريكو أكثر من تأسيسهما على المصادر القصصية وقد أخذا جزئيًا شكل التابلوه الحى المبهر (انظر R, 194).

لقد رأينا أن اللوحات تأسست على مسرحيات وأن المسرحيات تأسست على لوحات. لكن كتاب المسرح كانوا يكتبون أيضا مسرحيات تتكون من مجموعة من التابلوهات الجذابة من ناحية الصورة من المناسب أن تتمثل فى لوحات.

كان إبسن منغمسًا فى هذه الجمالية وكثير من مسرحية **بيرجينت** مثلا سلسلة واحدة طويلة من مثل هذه اللوحات. ليس هذا تفسيرى أنا فقط لكنه رأى إبسن أيضا. لقد قرر إبسن بعد انتهائه من مسرحية ***الإمبراطور والجليلى*** أنه أراد أن يجعل ***بيرجينت*** والتى نشرت فى الأصل كدراما للقراءة فى ١٨٦٧ صالحة للعرض المسرحي. فى يناير ١٨٧٤ كتب إلى إدفارد جريج Edvard Greig يطلب منه أن يؤلف الموسيقى للمسرحية. فى خطابه يتحدث عن حذف الفصل ٤ كله تقريبا ويضع بدلاً منه "لوحة موسيقية كبرى" يرى المرء فى أثنائها تابلوهات عديدة. (١٧: ١٢٤-٥). [٦٢] وكتب أيضا إلى مسرح كريستيانيا عن هذا وفى ١٨٧٥ لخص خطت الأصلية لنسخة المسرح من ***بيرجيت***". فى المرة الأولى التى

كتبت فيها إلى جريج عن الموسيقى ببنت له كيف تصورت إحلال لوحة موسيقية محل الفصل الرابع توحى بالمضمون. يصاحبها القليل من التابلوهات الحية تمثل أكثر المواقف مناسبة فى الجزء المستبعد على سبيل المثال بيرجينت والفتيات العربيات وسولفيج Solveig ينتظر فى منزله بجوار الكوخ إلخ" (١٧ : ١٩٥). [٦٣]

من الواضح إذن أنه فى زمن يرجع إلى ١٨٧٥ لم يجد إبسن فكرة "Lvende Billeder" (حرفيا: الصور الحية living pictures وهى ترجمة مباشرة عن الفرنسية tableau vivant) قديمة الطراز على الإطلاق.



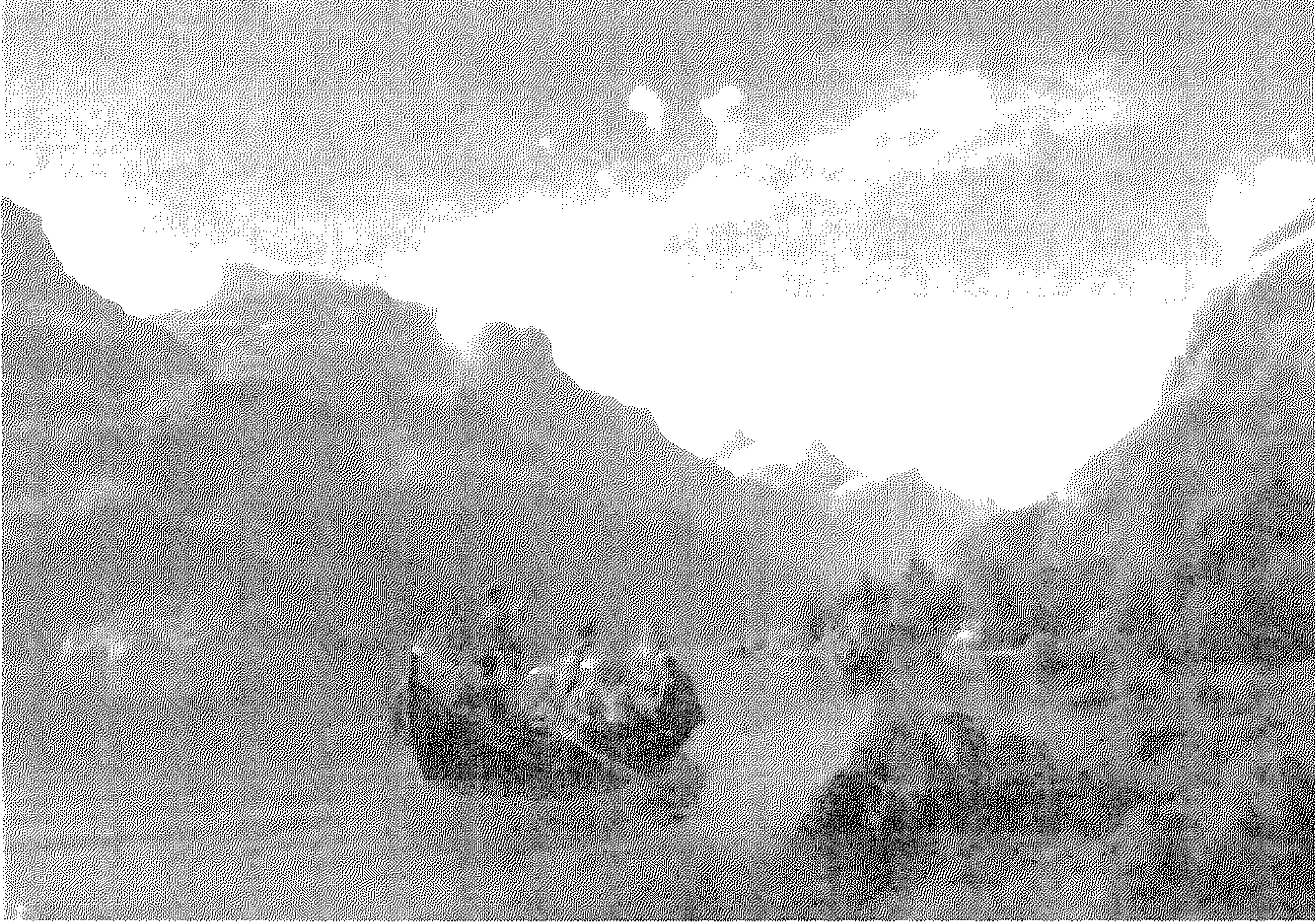
٥ - تيودور جريكو (١٧٩١ - ١٨٢٤) طوف "المدوزة"، ١٨١٩ (زيت على الكنفا)
اللوفر Louvre، باريس، فرنسا / بريدجمان / Bridgeman مكتبة الفن
Art Library

شـجـعت أكـاديميـة الفن فى دوسلدورف Dusseldorf اخـتـلاط التـصـوير بالمسـرح. وطبـقـا لقندت فـون كـالنين Wendet Von Kalnein كـان الطلاب فى أكاديمية دوسلدورف يرسلون للعمل فى المسـرح المحلى حيث كان عليهم أن يقرأوا شكسبير وجوته وأريوسـتو Ariosto وتاسـو Tasso وكانوا يظهـرون بانتظام على خـشـبـة المسـرح. (٦٤) فى أربعـينيـات القـرن التـاسـع عـشـر كـان الخليط الأدبى والمسرحى من الرومانسية والواقعية المفصلة - عند مدرسة دوسلدورف مسيطرا فى النرويج حـيث درس وقـام بالتـدريس فى أكـاديميـة دوسلدورف اثـان من أهم المصورين النرويجيين فى هذه الفترة أدولف تيدماند Adolph Tidemand وهـانز جود Hans Gude واللذان كان إبسن يعرف أعمالهما ويعجب بهما (٦٥).

فى بيئـة دوسـلدورف لابد أنـه كـان من الطبـيـعى تمـامـا أن تتم الخطوة من التـصوير والمسـرح إلى التابلوه الحي، أى التـحـقق realization المسـرحى للوحـة موجودة. فى ١٨٤٩ أصبحت اللوحة المشـتركة لتيدمـاند وجود موكب العروس فى هاردانجار Hardanger Bridal Procession in أيقونة قومية فورية، أشهر تابلوه حى قومى فى تاريخ النرويج. (الشكل ٦) إن أوجه التوازى من الناحية الأيقونيـة بين موكب العـروس لتيدمـاند وجـود ولـوحـة إيمانويل ليوتز Emmanuel Leutze واشنطون تعبر الدلوير *Washington Crossing The Delware* واضحة. وهذا ليس صـدفـة لأن تيدمـاند وجـود وليـونز كـانوا زمـلاء. فى الحـقـيـقـة إن الطبعـتين

الأوليتين من موكب العروس فى هاردا نجر والطبعة الأولى من الأيقونة القومية الأمريكية رسمت جميعها فى دوسلدورف فى ربيع عام الثورة ١٨٤٨ (٦٦).

عاش إبسن إذن طوال حياته العملية فى عالم دارت فيه الصور Images بين الشعراء والمصورين وكتاب المسرح. أعتقد أن من المحتمل أن الشخصية التى تحمل العنوان إيولف الصغير (١٨٩٤) هى نتيجة اشتراك إبسن فى الاقتصاد المرئى لزمانه فى المسرحية إيولف الصغير صبى أعرج يعتمد على "عكازه". إن العكاز - وهو شىء مرئى يذكّر بإهمال والديه (دمر أيولف ساقه بأن سقط من على مائدة بينما كان والداه يمارسان الجنس) هو الشىء الذى بقى طافيًا وراء إيولف وقد ثبتته فى موقعه الزوجة الفأر The Rat Wife الغريبة وكلبها وسار فى الفيورد وغرق. لقد لاحظ كثير من الدارسين أوجه التوازى مع أسطورية صائد الفئران فى هاملن Hamlen . إلا أنه فى الحكاية الأصلية الألمانية والذى يفترض أن إبسن كان على علم بها لا يوجد طفل على عكاز إلا أن هناك واحد في. "زمار هاملين الأرقط: قصة أطفال" The Pied Piper of Hamelin: A Child's Story. لروبوت براوننج Robert Browning فى ١٨٤٢ . ولكن إبسن والذى كان يعرف الألمانية بطلاقة كان يقرأ الإنجليزية بصعوبة إلا أننا - للانتقال من صبى براوننج ذى العكاز إلى أيولف الصغير عند إبسن - علينا ببساطة أن ننظر إلى الصور التى توضح حكاية براوننج.



٦ – أدولف تيدمان وهانز جود، ***موكب العروس فى هاردينجار*** ١٨٤٨، صورة فوتوغرافية لـ ج.لاثيون: (٢) المتحف القومى للفن والمعمار والتصميم، أوسلو.

نشـرت قـصـيـدة بـروانـنج فى ١٨٨٨ فى لندن بواسطة فـردريك وارن وشـركـاه Frederick Warne and Co. ككتـاب أطفـال مع صـور توضيـحيـة شـهيـرة لكيت جرينواى Kate Greenway. ترسم جرينواى صورة مؤثرة لصبى على عكازين.(٦٧) ولكن إبسن الذى كان يعيش فى ميونيخ حتى ١٨٩١ ربما لم ير هذه الطبعة أبدا. هناك كتاب مرشح أكثر بكثير لأن يكون إبسـن قد رآه هو ترجمة ألمانية لـلأطفال نشـرت فى مـيونيـخ عـام ١٨٨٩ مع رسـوم توضـيـحـيـة لآرثار سى بين Arthur C. Payne وهارى بين Harry Payne (الشكل ٧) . فى هذه الطبقة نجد صبيا على عكاز واحد منعزلاً عن الأطفال الآخرين.(٦٨) جاء فى النص الألمانى تحت صورة الصبى ذى العكاز مباشرة ("فقط صبى واحد مفرد ظل هناك / ظل معزولاً عن المتعة والسعادة" (٦٩)). فى قصيدة بروانـنج يتحرك الصبى صغير الجسم الأعرج ببطء شـديد حـتى إنه لا يلحق بالمزمـار الأرقط ويغلق الجـبل قـبل أن يسـتطيع الوصول إليه. إنه ينعى قدره طوال باقى عـمره لأن الجبل كان هو الجنة بالنسبـة له حيث كان من الممكن شفاء ساقه العليل. من الصعب أن نخطئ هذا كشرح لماذا تبع إيولف الصغير عند إبسن الزوجة الفأر حتى الزقاق البحري.

أنا لا أعرف إذا كان إبسن قد رأى الصفحة فى كتاب الصور الألمانى بجمعها ذى المغزى المدهش بين الرسم والنظم verse وكل ما أستطيع أن أقوله هو أن من المحتمل أنه قد لفت نظره صورة لصبى صغير الجسم بعكاز لم يستطع أن يساير الأطفال الآخرين وربما جعلته الصورة ينظر إلى الكلمات أيضا.

فى نص إبسن نفسه نجد هذا كله لكننا نجد أيضا صورًا جديدة تسيطر علينا: عكازًا يطفو فى الزقاق البحرى وعينين مفتوحتين لطفل يغرق تشيران بالاتهام.

السحابة الأولى لأورتشادرسون

عندما كانت أبحث فى ثقافة إبسن المرئية صدمتنى بعض اللوحات فى أواخر القرن التاسع عشر تبدو أنها تشق طريقها إلى النزعة إلى الحداثة بطريقة تذكّرنى بما فعل إبسن. فإذا بدت لنا هذه اللوحات تقليدية وربما غير مثيرة للاهتمام ذلك لأننا لم نعد قادرين على أن ننظر إليها دون تدخل من أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة سأنظر الآن فى لوحة تعرض توترا أخاذًا بشكل خاص بين المثالية والنزعة إلى الحداثة: على وجه التحديد ***السحابة الأولى*** لمعاصر إبسن القريب المصور الاسكتلندى ويليام كويلار أورتشارد سون William Quiller Orchardson (١٨٣٢ - ١٩١٠) والمطبوعة على غلاف هذا الكتاب.[٧٠] ليست ***السحابة الأولى*** والتى رسمت فى ١٨٨٧ مثيرة فقط فى حد ذاتها، إنها تشبه شبها مدهشًا فى قصدها مسرحيات إبسن فى نفس الفترة: روزمرهولم (١٨٨٦) والسيدة من البحر (١٨٨٨) وقبل كل شئ ***هيداجابلر*** (١٨٩٠).

إن الموضوع الحديث فى ***السحابة الأولى*** هو المتاعب فى زواج بالطبقة العليا. كانت ***السحابة الأولى*** ثالث وآخر لوحة فى سلسلة ضخمة ناجحة فى هذا الموضوع: ***زواج المنفعة*** Mariage de Convenance (١٨٨٣) ***وزواج المنفعة – بعد***ا

Mariage de Convenance - After! (١٨٨٦) إن نفس فكرة سلسلة من اللوحات تنقل قصة زواج بدون حب ومهين تذكّرنا بالزواج طبقا للموضة Mariage à la Mode لهوجارث Hogarth.

Die Herren, die erst so sicher waren,
Wie litten sie jetzund Folterqualen,
Als plötzlich der Spielmann, die Stadt verlassend,
Zur Weser sich wandte. Zitternd, erblassend
Sah'n sie die Kinder zum Wasser gehen
Und glaubten im Geist schon ihr Grab zu sehen, —
Als plötzlich die Schaar sich seitwärts schob,
Dorthin, wo der Koppelberg sich erhob.
„Das Steigen wird ihm nun den Athem erschweren!
Jetzt muß er doch auf zu pfeifen hören
Und unsere Kinder kehren zurück!"
So riefen sie alle voll hohem Glück. —
Steil stehet der Berg; die Kinder davor —
Da öffnet sich pötzlich ein weites Thor;



Hinein geht der Spielmann; die Kinder ihm nach; —
Dann schließet der Berg sich mit lautem Krach.
Ein einziger Knabe nur blieb zurück;
Blieb ausgeschlossen von Lust und Glück,

٧- آرثر سى بين وهارى بين، رسم توضيحى من روبرت براونتج *Der Rattenfanger von Hamlen* حوالى ١٨٨٩ . المكتبة الجامعية فى برونشويج University Library of Braunschweig

وتنبعث منه الرائحة الكريهة لنبل المشاعر الأخلاقي. إلاّ أن ثلاثية أورتشاردسون عن الزواج ليست فى الحقيقة قصة رمزية بسيطة عن الأخلاقيات التقليدية.

تقدم ***زواج المنفعة*** الشخصيتين جالستين عند كل طرف من طرفى مائدة طعام طويلة - جدا تقوم بوظيفة حاجز لامنت للنظر بينهما. الزوجة صغيرة السن والجذابة وقد انحنت إلى الخلف وعلى وجها تعبير بالسأم ونفاذ الصبر لا تلمس الطعام. ويبدو أن الزوج الذى يكبرها بكثير وواضح الثراء لا يلاحظ ذلك لأن عينه فقط على النبيذ الذى يصبه الخادم. هناك غياب مدهش للأصدقاء والأطفال والعائلة أو أى علاقات اجتماعية أخرى وغياب للمحادثة. تنقل الصورة إحساسًا ملموسا بالصمت والسأم والاكتئاب طول المائدة يقوى الإحساس - الذى يتردد دائما فى لوحات أورتشاردسون - بأن الشخصيات منعزلة تماما وغير قادرة على المحادثة وغير معروفة على الإطلاق لبعضها البعض.

زواج المنفعة - بعدا تظهر الزوج وحيدا أمام المدفأة فى نفس الحجرة تسيطر عليه درجات اللون البنى الفاتح والزيتونى فى حين أن العلامة الوحيدة للزوجة الراحلة مجموعة من الزهور ذات اللون القرنفلى المبهر على مائدة الطعام خلفه[٧١] هذه المرة، المائدة ليست حاجزا للفصل بقدر ما هى شكل يلوح فى الأفق لتابوت يحمل زهورا. يربط بين الصورتين أيضا وجود قنينة النبيذ مشيرة إلى غرام الزوج المتزايد بالشراب. إن غضب واكتئاب الرجل واضحان ولكن غير

واضح بالنسبة لى (ربما لأنى امرأة تكتب فى أوائل القرن الواحد والعشرين) ما إذا كان المتوقع منها هو أن نتعاطف معه أو أن نشعر بأنه يستحق مصيره. هناك غموض معين فى لوحات أورتشاردسون لأن على الرغم من أنها تدعو إلى التفكير الأخلاقى فإن الصور نفسها لا تخبرنا ما هى النتائج التى نستخلصها.

وعلى الرغم من أن *السحابة الأولى* رسمت آخر اللوحات إلا أنها تمثل بداية التسلسل القصصي. فى هذه اللوحة النادرة الفارق فى السن بين الزوج والزوجة أقل ظهورًا بكثير. من الناحية البصرية المكان الخالى الضخم بين الزوجين جرئ بصفة خاصة لأن القماش كبير جدا (١٣٥ × ١٩٤سم). يبدو الزوج نكد الطباع عالى الصوت وربما سكران إلى درجة ما. تبدو الزوجة فخورة بل متعالية كما لو كانت تحس بالإهانة. هناك ما يذكِّر بجوندولين هارلث Gwendolyn Harleth هنا وتحذيرات قوية من هيداجابلر ليس أقلها الستائر بين الحجرتين وصورة المرأة فى المرآة فى الغرفة الخلفية والإحساس بأن أكثر لحظات المرأة درامية ستحدث من وراء ستارة خفية عن الأنظار خارج خشبة المسرح.

السحابة الأولى درامية بدرجة كبيرة وبما أنها لا تزال مؤسسة على فكرة اللحظة الحبلى فإن المشاجرة الأولى هى صورة مركزة لأخطاء سابقة فى الحكم والسلوك وأيضا للمستقبل الأليم الذى سيأتى - لكن اللحظة الحبلى لم تعد لحظة عاطفة خارجية وفعل بل أصبحت سيكولوجية وداخلية فى معظمها. وكنتيجة لذلك فاللوحة أصعب من أن نضعها داخل قصة وأكثر صعوبة فى أن

نفسرها تفسيرا أخلاقيا من الفيضان مثلا لجيروديه. كلما أمعنا النظر إلى هذه للوحة وإلى الوقفة العدوانية للرجل، إلى الغطرسة الكاسحة للمرأة كل قلت فكرة إنها تحكى حكاية أخلاقية. هذا الصراع خطأ من؟ ماذا يمكن عمله لإنقاذ هذا الزواج؟ أين نلقى باللوم الأخلاقي؟ اللوحة لا تقول.

إن انفتاحها فيما يتعلق بتفسيرها، إن مجرد حداثة modernity تمثيلها لعلاقات النوع gender يجعل من هذه اللوحة معاصرًا طبيعيًا لمسرحيات إبسن فى نفس الفترة. إلا أن ريتشاردسون نفسه يبدو أنه سعى إلى تقليل غموض هذه اللوحة الكنفا المحيرة. فى المعرض الصيفى عام ١٨٨٧ للأكاديمية الملكية صاحب السحابة الأولى بيتان من الشعر: "إنه شرخ صغير فى العود / بالتدريج سيجعل الموسيقى خرساء". هذه السطور مأخوذة من قصيدة تنيسون Tennyson الملحمية مرلين وفيفين Merlin and Vivien وهى جزء من القصائد الرعوية للملك Idylls of the King (١٨٥٩).

" فى الحب - إذا كان الحب حبًا، إذا كان الحب حبنا. الإخلاص وعدم الإخلاص لا يمكن أبدًا أن يكونا متساويين: عدم الإخلاص فى واحد يعنى عدم الإخلاص فى الجميع.

إنه الشرخ الصغير فى العود

بالتدريج سيجعل الموسيقى خرساء

ثم يتوسع ببطء ويسكت الجميع.

الشرخ الصغير داخل عود المحب

أو غبارة صغيرة نبعدها عن الفاكهة التى نجمعها

لأنها ستتعفن بالداخل ببطء وتفسد الكل"

كانت للقصائد الرعوية للملك شعبية ضخمة واستخدمها المصورون استخدامًا واسعًا. ومن "مرلين وفيفين وحدها كانت قد ألهمت كلا من الشرخ فى العود The Rifn the Lute (١٨٦١-٢) لآرثر هيوز وخداع مرلين The Beguiling of Merlin (١٨٧٠ - ٤) لإدوارد برن - جونز [٧٢].

معظم مشاهدى اللوحة الأولى إذن يمكن أن يكونوا يعرفون أن القطعة موضوع الحديث مأخوذة من قصيدة تصطاد فيها نيفين وهى امرأة مغوية ماكرة المشعوذ العجوز مرلين فى حبكة عادة ما تصوَّر على أنها انتصار للحواس (الأنثوية) على العقل (الذكري). فى *القصائد الرعوية* لتنيسون - إلى جانب ذلك - يقدِّم زنا جنيفير Guinvere مع لانسلوت Loncelot على أنه سبب دمار الأخوية فى المائدة المستديرة ويلقى باللوم صراحة على جينيفير.

هكذا مكَّن نص كاتالوج أوتشاردسون المشاهدين أن يصدقوا دون تردد كبير أن اللوحة كانت تمثل الخطوة الأولى نحو التدمير النهائى لزيجة عن طريق زنا

امـرأة (اهـتـمـام الـقـصـيـدة بالوفـاء وعـدم الـوفـاء فـى القطعـة التى لفـتت انتبـاه أورتشاردسون يفتح الطريق أيضا لهذا التفسير).

فيما يتعلق بذوقنا الحديث هذا هو بالضبط ما لا نحتاجه لنتذوق ***السحابة الأولى*** لأنه يجعل اللوحة أكثر بساطة وأقل غموضا وأقل تحديًا مما هى عليه فعلا.

إن الإشارة النصية إلى الشرخ الأول يقلل من ذلك الفراغ المرئى المتحدى بين الزوج والزوجة إلى مجرد استعارة لـ "الشرخ داخل العود" والتى هى بدورها استعارة لـ عدم الوفاء الذى سبكت موسيقى الحب فى النهاية. إلا أنه بالنسبة للذوق الفيكتورى نص كهذا كان بالضبط هو المطلوب لإعطاء المشاهدين المفاتيح اللازمة لكيفية تفسير اللوحة. يمكن إذن امتداح حقيقة أن أوتشاردسون يقدم تفسيرًا راديكاليًا حديثًا لموضوع تنيسون الذى ينتمى للعصور الوسطى على أنه شىء جديد أصيل غير مهدَّد Unthreatening، ربما كدليل على الحقائق الأبدية التى يحتويها الشعر الجيد.

إذا نظرنا إلى ***السحابة الأولى*** بدون النص المصاحب لها فهى ليست توضيحا جليًا فى حد ذاته لخيانة الأنثى. بل أنها إحساس مهدَّد بالبعد distance، بعدم الثقة وحتى الحق بين الجنسين. إن شقاء هذا الزوج بعينه يصبح تمثيلا لحروب الجنس فى الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر ويضع السحابة الأولى فى قلب الاهتمامات الحداثية المبكرة بالجنس والانغماس فى الجنس والنوع gender

والزواج. إلاّ أننا إذا نظرنا إلى اللوحة بمصاحبة النص الذى يقدمه المصور فهى تهدد بأن تتدهور لتصبح تفاهة جنسية. آخذ هذا على أنه يعنى أن أورتشاردسون كان مصورا أفضل مما تجرأ على أن يعلن أو بعبارة أخرى أن اللوحة تتفوق على الإيديولوجيا التى من المفترض أن تجسدها.

وتبيّن *السحابة الأولى* أنه فى أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر لم تمنع الجماليات المثالية التى أصبحت طرازاً عتيقا بشكل وتزايد تمثيل الحداثة. إن ما منعته كان الاعتراف بتلك الحداثة وتفسيرها. أقولها بشكل آخر: بحلول سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر ظلت المثالية بالنسبة لمعظم الفنانين والكتاب طريقة إجبارية للحديث عن الفن. أدى هذا إلى تعارض وتزايد بين الأعمال الفنية نفسها والتفسيرات الموضوعة لها. حققت *السحابة الأولى* عند عرضها فى ١٨٨٧ نجاحا باهرا. أعلن معلق معاصر أنها "أرقى كثيرًا" من لوحتى *زواج المنفعة* مضيفًا أن "قص القصة (...) لا يمكن تحسينه" قبل أن ينتهى إلى أن "الطابع العام للصورة التى تتوهج باللون المنسجم تجبر على الإعجاب بها" (٧٣). بيعت فورًا لمعرض صور فكتوريا القومى National gallery of Victoria وقد أحبها سير هنرى تيت Henry Tate جدا حتى أنه أقنع أورتشاردسون أن يرسم طبعة أصغر منها (٧٤).

فى أوائل تسعينيات القرن التاسع عشر أطلقت مسرحيات إبسن واحدة من أعنف الحروب الثقافية فى التاريخ البريطاني. (٧٥) أن النقاد الذين استمتعوا

بلوحة أورتشاردسون كان لهم رد فعل لإبسن فيه خوف ونفور. لكن الاختلاف بينهم لم يكن بهذا الشكل المطلق. إن لوحة أورتشاردسون أكثر حداثة بكثير من النص الذى ألحقه بها وعلى العكس شعر إبسن بالراحة فى العالم المرئى الذى سكنه أروتشاردسون. لكن لو كان إبسن مصورًا لم يكن بالتأكيد ليلحق بالصورة تلك الأبيات من قصيدة، تنيسون ولا كان ليعطى اللوحة عنوانًا فيه وعظ أخلاقي. فى ١٨٨٧ كان الفارق إذن بين أورتشاردسون وإبسن هو أن أورتشاردسون يظل واقعًا فى شراك الجماليات المثالية التى رفضها إبسن منذ زمن طويل. رفض إبسن أن يمد الجمهور بتفسيرات أخلاقية تقليدية بشكل يطمئنهم على موضوعاته المقلقة وهكذا أجبر جمهوره أن يواجه تناقضات حداثتهم المؤلمة.

بوكلين وإبسن والنزعة إلى الحداثة:

وصول الشكلية

فى ١٩٠٤ نشر مؤرخ للفن شاب ألمانى يدعى جوليوس ميير- جريف Julius Meier - Graefe (١٨٦٧ – ١٩٣٥) عملا يفتح عالما جديدًا بعنوان ***الفن الحديث*** Modern Art. فى أوائل تسعينيات القرن التاسع عشر كان ميير – جريف ينتمى إلى الحلقة حول سترندبرج Strindberg فى برلين وبدأ حياته العملية برواية عنوانها ناش نوردن Nach Norden(١٨٩٣) مستلهمة من اهتمام إبسن باسكندنافيا. وكان أول نقد فنى له عن إدفارد منش Edvard Munch [٧٦] فى

١٩٠٤ قدَّم كتاب ميير - جريف ***الفن الحديث*** أول تقرير أكاديمى جاد عن الانبطاعية فى المانيا. فى ١٩٠٥ نشر بامفليت غاضبة بعنوان Der Fall Bocklin ضد أرنولد بوكلين Arnold Bocklin (١٨٢٧ - ١٩٠١) أحد أكثر مصورى العصر الألمانى نيلاً للإعجاب تبعها فى ١٩٠٦ بهجوم أكثر كفاءة على أدولف منزل Adolph Menzel (١٨١٥ - ١٩٠٥) الذى كان يحظى بقدر متساوٍ من الاحترام مع بوكلين. (٧٧) طبقًا لميير - جريف كان بوكلين ببساطة واحدًا من أسوأ المصورين فى تاريخ العالم: "حتى فى أسوأ تاريخ الفن لم يقدم الانحطاط أبدًا أعمالا بربرية barbarities مثل لوحة ***كوليرا*** *Cholera* وأشياء أخرى من نفس النوع". هكذا أعلن. (٧٨)

يبيِّن هجوم ميير - جريف على بوكلين كيف أن الفترة الجمالية التى بدأت بلسينج وديدرو قد انتهت. كما تبرز الاختلافات بين الجماليات الحداثية الجديدة الكافرة وذوق إبسن المرئي. حتى دخول ميير - جريف المشهد لم يكن الذوق المحب لبوكلين يتعارض مع وضع الطليعة avant - garde. فى ١٩٠٧ كان سترندبرج مثلا لا يزال لم يسمع عن نقد بوكلين لمكانته لأن فى نهاية ***الشبح سوناتا*** *The Ghost Sonata* تقول الإرشادات المسرحية: "تختفى الغرفة، تصبح ***جزيرة الموتى*** *The Island of The Dead* هى ستارة المسرح الخلفية؛ تسمع موسيقى ناعمه هادئة وحزينة بشكل سار من الجزيرة". (٧٩)

رسـمت ***جـزيرة الموتى*** لبـوكلين فى خـمس طبـعـات من ١٨٨٠ إلى ١٨٨٦ وأصـبحت فورًا ذات شـعـبية هائلة. (الشكل ٨) فى ١٨٩٠ أنجـز صـديق جـورج براندس المصـور الألمانى والنحـات مـاكس كلينجـر Max Klinger أحد أعـمـال الحـفـر لطبـعـة ١٨٨٣ سـاعـد فى نشـر اللوحـة إلى المحـبين فى جـمـيع أنـحـاء أوروبا.[٨٠] امـتلك جـورج كليـمنصـو Georges Clemenceau إحـدى طبـعـات كلينجـر. وكان لدى سيجموند فرويد Sigmund Freud صورة فى غرفة ضيوفه وعلقها فلاديمير إليتش لينين Vladimir Illitch Lenin فوق سريره فى زيوريخ وبعد أن وصل إلـى السلطة اشترى المصوِّر السابق أدولف هتلر Adolph Hitler واحدة من الأصول الخمسة.[٨١]

من الواضح أن إبسن أيضًا شاهد ***جزيرة الموتى*** لأن هناك إشارات إلى الوجه الأبيض فى اللوحة عند ظهور إيرين فى الفصل ١ من مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** حيث تقرأ الإرشادات المسرحية كما يلي: "تظهر سيدة ممشوقة القـوام – ترتدى ثوبًا من الكشـمـيـر البـديع الأبيض الكريمى وتتبعها شمَّاسة deaconess فى ثوب أسود تضع صليبًا فى سلسلة على صدرها – من وراء ركن الأوتيل وتسير داخل الحديقة حتى الخيمة فى يسار مقدمة خشبة المسرح. وجهها شاحب وملامحها كما لو كانت متجمدة. جفونها خفيضة وتبدو العينان بدون القدرة على البصر. يصل ثوبها إلى قدميها وينطبق فى طيات متساوية على جسدها. ترتدى على رأسها ورقبتها وصدرها وكتفيها وذراعيها شالاً كبيرًا من قماش الكريب. تضع ذراعيها عاليا فوق بعضهما البعض على صدرها. الوضع

جامد بلا حركة. خطوات جامدة ومحسوبة. سلوك الشمّاسة محسوب بنفس الطريقة، وكسلوك خادم. (٢٢٥ : ١٣).

إن ظهور إيرين هنا مأخوذ مباشرة من جزيرة الموتى التى ترينا أيضًا جسمًا منتصبًا فى تصلب ملفوفًا فى ثوب أبيض وذراعاه متصالبتان crossed الأخرى عاليا فوق الصدر يساعده جسم أصغر منه يشبه الخدم فى ملابس سوداء.

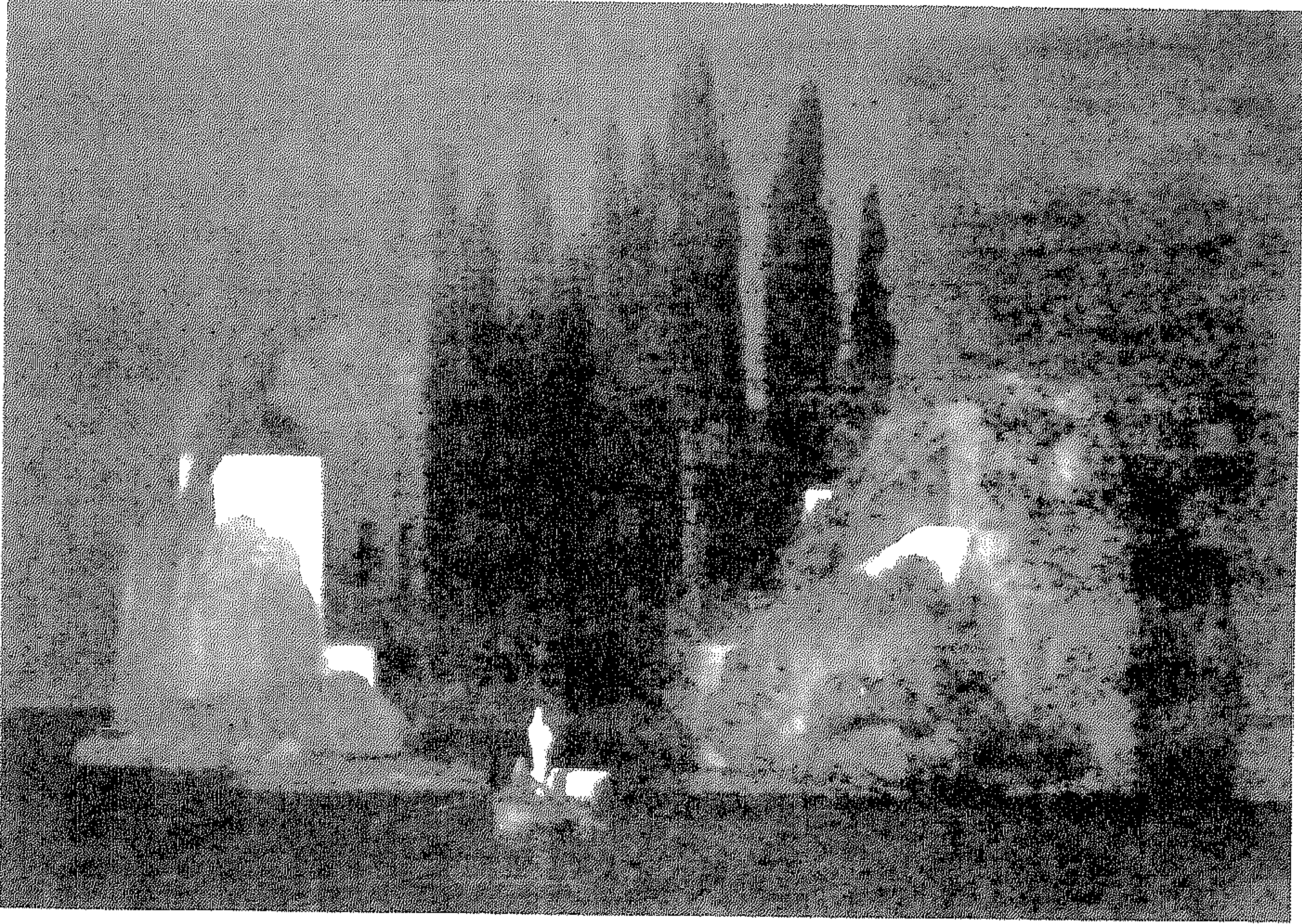
إن موضوع الميت الحى رئيسى فى المسرحية. ومثل هذه الإشارة الشفافة إلى لوحة بوكلين تبرز هذا. العلاقة بين عدم الحركة التى تشبه التمثال عند جسم بوكلين وماضى إيرين كقطعة حية من التمثال واضحة بنفس القدر.

إن انشغال إبسن ببوكلين فى ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** لا يقف هنا. لأننا نعلم أيضًا أن روبك Rubek (والذى يقدم لنا اسمه الأول أرنولد إشارة أخرى إلى بوكلين) هو نحات يشعر بأن كل **بورتريها** النصفية هى فى الحقيقة بورتريهات لحيوانات:

> **البروفيسور روبك. هناك شىء يدعو للشك، شىء مخبأ داخل وخلف هذه التماثيل النصفية - شىء خفى لا يمكن للبشر أن يروه. أنا فقط أستطيع أن أراه. وهذا يمتعنى للغاية. من الخارج هناك هذا "التشابه المذهل" كما يقولون حيث يقف الناس هناك ويحملقون فيه فى دهشة - (مخفضًا من صوته) لكن أساسًا هى وجود خيل**

محترمة وشريفة وأنوف الحمير العنيدة وجماجم الكلاب ذات الآذان الساقطة والذكاء المنخفض ورؤوس الخنازير الراضية - وأحيانا بعض رؤوس الثيران الحمقى الكسالى المتوحشة إلى جانب هذا - (١٣: ٢٢٠).

فى ١٨٧٢ صنع بوكلين سلسلة من ستة أقنعة جروتسكية تشبه الحيوانات لواجهة مبنى الكونستهول Kunsthalle فى مدينة بازل موطنه. لسوء حظ بوكلين أثيرت فضيحة كبيرة لأنه اتُّهم بأنه استخدم شخصيات فاضلة محلية كموديلات. وصل الغضب الشديد إلى درجة أوشكوا فيها على نزع الأقنعة. وقد عرض مديرو متحف الفن فى ستراسبورج - Strasbourgبعد أن سمعوا بهذه التطورات - أن يشتروا الأقنعة. من الواضح أن علامات الاهتمام من الخارج هذه ألهمت تغييرا فى التوجه بين أعضاء كونستهول بازل وبقيت الأقنعة. ويحتفظ كارت بوستال ساخر من تلك الفترة وعنوانه "الأستاذ بوكلين وموديلاته" بذكرى هذه المناسبة.[٨٢] لكن طبعا من المستحيل معرفة ما إذا كان إبسن قد رأى هذا الكارت بوستال أبدا والذى يقدم بالتأكيد نظيرًا مرئيًا مدهشًا لتماثيل روبك النصفية ذات الوجوه الحيوانية.



٨ - أرنولد بوكلين، جزيرة الموتى (الطبعة الأولى)، ١٨٨٠، متحف **كونستميوزيم** ***Kunstmuseum***، بازل، قرض دائم من مؤسسة **جوتفريد كلر** ***Gotufried Keller Foundation***، ١٩٢٠ . تصوير فوتوغرافي، Kunstmuseum Basel **مارتن بوهلر** ***Martin Buhler***.

هناك صلة أخرى بين بوكلين وإبسن. فى مسرحية السيدة من البحر المصور بالستيد Ballested وصاحب "السبع صنايع" مشغول برسم لوحة لحورية بحر نصف ميته. بعد ذلك وفى الفصل الأول تسأل إليدا Ellida النحات المصاب بداء الرئة لينجستراند Lyngstrand عن خططه الفنية: "وماذا سيكون موديلك؟ هل سيكونون غرانق الماء merncn وحوريات الماء Mermaids ؟ أم سيكون موديلك الفايكنج القدامى ؟" (١١ : ٧٢). أولا وقبل كل شئ ربما لا يفترض أن يكون هذا ساخرا. كان التصوير النرويجى والأوروبى فى ثمانينيات القرن التاسع عشر لا يزال مليئا بحوريات الماء والفايكنج. إلى جانب هذا تذكّرنا إشارة إليدا إلى "غرانق الماء وحوريات الماء" بصورة: هى بالتحديد لوحة بوكلين فى لعب الموج In the Play of the Waves. فى مقدمة هذه اللوحة هناك غرنق ماء يضحك فى سعادة لاعبا مع حورية ماء أصغر منه كثيرا فى السن على وجهه نظرة لافتة للنظر جدا تعبر عن عدم اليقين والألم الشديد (اللوحة ٤). بمجرد أن رأيتها خطرت ببالى إليدا عند إبسن: ان اللوحة هى التعبير الخاص عن حالها عند بداية المسرحية.

لكن هل يمكننا أن نتأكد أن أبسن رآها؟ إليك ما أعرفه عن هذا. عرضت لوحة ***فى لعب الموج لأول*** مرة فى برلين عام ١٨٨٣ . أحدثت هناك إعجابًا عظيما وبيعت فورا لجهة خاصة. إلا أنه فى يناير ١٨٨٨ أعطيت كهدية إلى The Neue Pinako thek فى ميونيخ حيث لا تزال معلقة، أحدثت الهدية ضجة وتم عرض

اللوحة فورًا. [٨٣] فى شتاء ١٨٨٧ - ٨ كان إبسن يعيش فى ميونيخ وكان يستعد لكتابة *السيدة من البحر*.

عند بوكلين تنتهى القصة التى بدأت بديدرو ولسينج لأن بوكلين كان يمثل كل شىء يكرهه جيل نقاد الفن الجديد الجرئى الحداثيين. فكان فنه أدبيا ميثولوجيًا رمزيًا دينيا وجوديا. يهاجم مبير - جريف بوكلين لفعله ما أوصى به ليسنج بالضبط: "ما حوله بوكلين إلى واقع مدحة لسينج إن نفس الحكم الخاطئ على لحم ودم التصوير painting الذى يحرك بوكلين موجود بالفعل عند مؤلف *اللوكون*." [٨٤] يزعم مبير - جريف أن المشكلة عند لسينج كانت قبل كل شىء فهمه الأدبى للتصوير. إن التصوير الحداثى - يجب أن يكون عن العين والكنفاء، عن الفعل التلقائى المباشر للإدراك الحسى perception وإمكانيات الوسيط وليس عن القصة التى تحمل موعظة.

التصوير إذن يجب تطهيره من الأدب. لكن هذا ليس كافيًا بالنسبة لمبير جراف وزملائه الحداثيين. ما يجب فى النهاية أن نتغلب عليه ليس مجرد أنواع معينة من التمثيل ولكن **التمثيل نفسه**.

> **"إن بوكلين يدافع عن الطبيعية فى أكثر أشكالها وقاحة لأن الطبيعية ليست مجرد التقليد الفقير - مهما كان ماهرًا - لأى شىء نراه أو نعرفه أو نستطيع تصوره. إنها أى نوع من التقديم الذى يهدف فقط إلى تسجيل الشىء المرئى بأمانة لدرجة أن يكون**

لها مظهر الواقع - إلى جانب هذا من الواضح أنه لا يهم إذا ما كان الفنان قد رأى الشيء موضوع الحديث أم لا. فإذا كان ما صوره له شبه بالواقع دون صفات أخرى فهذا يكفي لكي يندرج تحت مقولة الطبيعية(٨٥)".

إن اتجاه مبير - جريف أدان تقريبا كل التصوير في القرن التاسع عشر محيلاً إياه إلى مزبلة التاريخ. الاستثناءات أعطيت فقط للمصورين الذين يمكن أن يقال عنهم - من خلال تعاملهم مع اللون وعمل الفرشاة أو الشكل - أنهم يتوفئون مقدمًا المثال الجمالي الجديد وهو أن مهمة المصور هي استكشاف إمكانيات وسيطة. من الآن فصاعدًا يجب أن يكون التفسير شكلياformal وتصويريًا وليس أدبيًا وأخلاقيًا".

النزعة إلى الحداثة معادية للتمسرح ومبير - جريف معاد للتمسرح كديدرو.(٨٦) "لقد كنا نتوقع فلسفة للحياة ولا نجد شيئا غير الميلودراما عالية الصوت"، إنه يصي: "فليذهب بوكلين بعيدًا عنا"(٨٧) لكن معنى التمسرح قد تغير منذ القرن الثامن عشر. على الرغم من أن مبير - جريف لا يزال يعنى أن يشجب الفن غير الصادق، الفن الذي يصنع من أجل أن يبهر ويؤثر في المشاهد فإن معايير عدم الصدق التصويري painterly قد تغيرت جذريا .إن الأخلاقيات التصويرية الجديدة شكلية formalist. المصور المثالي الآن هو قديس النقاء الشكلي يسير وراء استكشافاته لوسيطه بعقله المفرد دون اعتبار للنقاد والمشترين والجمهور.

فى النمـوذج paradigm الجـديد إذن يصبح ميـراث القـرن التـاسع عشـر لا شىء سوا هراء أدبى ودينى وعاطفى يقوم بالوعظ والتعليم. ضمن ميير - جريف وأتباعه أن الجماليات المثالية فقدت بسرعة كل نتفة Shred أخيرة من مصداقيتها العقلية. إن ملايين القراء الذين لا يزالون يريدون أن يتحسنوا أخلاقيا أو أن يرتقوا دينيا عن طريق خبراتهم الجمالية بالإضافة إلى هؤلاء الذين يريدون أن ينسوا أنفسهم تماما فى الأفلام والكتب التى تجعلهم يأخذون الخيال المعروض على أنه حقيقة هم آخر ورثة ميراث جمالى كان فى وقت ما نبيلاً لكنه الآن قد سقط.



٩ - الفنان غير معروف - الأستاذ بوكلين والوجوه القبيحة لنقاده، كارت بوستال مصوّر فوتوغرافيا، حوالى ١٨٧٢ . صورة فوتوغرافية، متحف *"Kunstmuseun Basel"*

نزعة إلى الحداثة ليست شكلية :

A Non - Formalist Modernism

الضوء التصويرى Painterly ***لتحول الشكل الخارجى فى البطة البرية :***

تبيَّن مسرحية ***البطة البرية*** أن إبسن أدرك قبل ميير - جريف بزمن طويل أن المثالية تفرخ التمسرح لاحظ النقاد بالطبع أن هذه المسرحية الرائعة هى انتقاد مبرر للمثالية الأخلاقية المتجسدة فى شخصية جريجرز ورله و "مطلبه المثالي". لكن كما رأينا إن المثالية تحتضن المثالية الأخلاقية. إن ***البطة البرية*** هى عن المطالبة بأن يجسد الفن المثال بقدر كما هى عن المطالبة بأن يرتقى البشر إلى الأفكار المثالية للحقيقة. يصبح هذا واضحا فى المشهد فى الفصل ٤ عندما يدخل جريجرز الرجل المثالى النموذجى غرفة معيشة إكدال للمرة الأولى بعد أن أخبر هلمار بالحقيقة عن علاقة جيتا السابقة بأبى جريجرز نفسه. سأقتطف جزءًا طويلاً من المشهد لأنه حاسم بالنسبة لفهمنا لنزعة إبسن إلى الحداثة:

(متقدمًا وعلى وجهه تعبير مشع مرح، مادًّا يديه إليهما).

الآن أيها الأعزاء (ينظر من واحد إلى الآخر ويهمس لهلمار) ألم تتم بعد؟

هلمار:

(بصوت عال) تمت.

جرجرز:

حقا.

هلمار:

لقد عشت أكثر ساعة فى حياتى مرارة.

جرجرز:

لكنها الأكثر ارتقاءً بك فيما أظن.

هلمار:

حسن، إن الأمر الآن ليس بين أيدينا.

جينا:

فليسامحك الله يا سيد ورله.

جرجرز:

(مندهشًا جدًا) لكنى لا أفهم هذا.

هالمر:

ما هو الذى لا تفهمه؟

جرجرز:

بعد مواجهة قوية كهذه - مواجهة ستضع الأساس لطريقة للحياة كاملة جديدة - طريقة للحياة، حياة معا، فى صدق، دون خداع.

هلمار:

نعم أعرف - أعرف هذا كله جيدا.

جرجرز:

لقد توقعت بالتأكيد عندما دخلت من الباب أن سيضعفنى فى ضوء يغيرّ الأشكال يشرق من كل من الزوج والزوجة. ثم لا أرى شيئًا غير هذا - الفاتر الثقيل المقبض.

جينا:

إذا كان الأمر كذلك

(تخفض ضوء الأباجورة)

جرجرز:

أنت لا تريدين أن تفهمينى يا مسز إكدال لا، أنا أستطيع أن أرى أنك ستحتاجين وقتا - لكن ماذا عنك يا هلمار؟ إنك يجب أن تشعر أنك مكرَّس لغرض أعلى بموجب هذه المواجهة العظيمة.

هلمار:

بالطبع أشعر، أى أشعر بطريقة ما.

جرجرز:

لأنه ليس هناك بالتأكيد أى شىء فى العالم يمكن مقارنته بهذا، إن هذا يُقارن بأن تمنح الغفران للخاطئة المذنبة وأن ترفعها إلى مستواك فى الحب.

هلمار:

هل تعتقد أن رجلا ما يمكنه أن يتغلب على الكأس المر الذى تجرعته أنا توا بهذه السهولة؟

جرجرز:

ليس رجلا عاديا، ربما . لكن رجلا مثلك !

(٤ - ١٢٣ : ١٠)

مطلقًا خياله ليلتقى مباشرة بلوحة فنية فيكتورية للحياة اليومية بعنوان: "منح *الغفران*" (عمل دانتى جابريل روسيتى Dante Gabriel Rossetti فى لوحة بعنوان "وجد" Found) تخيل جرجز بوضوح أنه بعد انكشاف الحقيقة يمكن أن يكون هناك مشهد مثالى عظيم للتصالح يعفو فيه الزوج فى عظمة عن الزوجة المخطئة.[٨٨] (فى بيت الدمية يتكلم تورفالد هلمر بنفس النغمة بالضبط إلى نورا بعد أن اكتشف أنه رغم كل شىء غير مهدد بابتزاز كروجستاد) بمجرد أن يحدث التصالح- هكذا يتخيل المثاليون - فإن الجمهور (فى هذه الحالة جرجرز) سيملؤه إحساس بالحق والجمال والخير يسمو به.[٨٩] ساعتها يشبه جرجرز المخرج المسرحى الذى يكتب أيضا النص لعروض تخدمه هو فى النهاية.

يتحدث جرجرز - وقد خلط الجماليات بالأخلاقيات - عن لحظات تسمو بالمرء فتغير الشكل إلى الأفضل روحيا والتكريس النبيل للمرء لنفسه من أجل

أغراض عليا متوقعا بشكل واضح أن يجد الزوج وقد سمت مشاعره بقدرته على الغفران التى تتضمن التضحية بنفسه وأن يجد الزوجة وقد سمت مشاعرها بفضل قوة حب زوجها النبيل. ولكن بدلاً من الضوء وقد تدفق فى أعلى على وجهيهما بطريقة فنية يجد عبوس هلمار فى إشفاقه على نفسه وغضب جينا الذى له ما يبرره. إن مثالية جرجرز يتم تمثيلها جزئيًا على أنها شىء مضحك بشكل جروتسكى (خاصة عندما تبعد جينا" الأباجورة استجابة لاستعاراته المثالية) وجزئيًا على أنها متمسرحة وقاتلة فى النهاية لأن فى النهاية إصرار جرجرز على أنه يجب على شخص ما أن يضحى فى سبيل الحق والجمال والتصالح سيقتل طفلا.

إن مسرحية البطة البرية هى أعنف هجوم لإبسن وأكثره تركيزا على المثالية إنها تبيِّن بشكل مقنع كيف يتفكك الحق والجمال والخير. بمجرد رفض المثالية يجب على الكتاب والفنانين أن يجدوا أفكارًا جمالية جديدة - إن ميير - جريف وجيله كانوا يتحركون نحو الشكلية formalism. إن المشهد الذى ناقشناه هنا يخبرنا أن أبسن اختار اتجاهًا مختلفا. إن جرجرز المثالى يحتقر العادى والذى هو بالنسبة له عالم من الحياة والتجربة بدون قوى منتقدة على الإطلاق إلا أنه بالنسبة لإبسن كان فى إحساس جنيا وهدفيج بالمعنى العادى للكلمات أمل أكبر مما فى استعارات جرجز الوردية.

الجزء الثانى

انطلاقة إبسن الحديثة

٥

تقييد الحرية عند المثاليين

عندما وصل إبسن إلى كريستيانيا فى ١٨٥٠ وجد عالمًا فنيًا ومسرحيًا غير متطور إلى حد ما يركِّز على مشروع واحد كبير:-

هو صياغة ثقافة قومية. كانت القومية الرومانسية سائدة دون أن تواجه تحديا. كان الفن والأدب النرويجيًّان ينتجان عددًا ضخمًا من الأبطال والبطلات المثاليين. قدمت القصائد والمسرحيات واللوحات التى تتعامل مع الحياة اليومية موضوعات وشخصيات مستلهمة من قصص البطولة الإيسلاندية sagas والقصص الشعبية والأغانى الشعبية النرويجية و - وهذا ليس أقلها قيمة - حياة الفلاح النرويجي. لأن النرويج لم تمر أبدًا بالإقطاع كان الفلاحون والمزارعون النرويجيون يعتبرون هم التجسيد الفعلى للاستقلال القومى، كانوا هم حاملى الميراث الفخور لماضى الفايكنج الذى لم يلَّوث - بشكل يشبه المعجزة - بالسيطرة الأجنبية لمدة أكثر من ٥٠٠ سنة. إن أخذ مقاييس انعزال إبسن فى جريمستاد أنه اختار موضوعًا رومانيًا - أى أوروبيًا وكوزموبو ليتانيًا - وليس موضوعًا قوميًا لمسرحيته الأولى كاتيلين (١٨٥٠).

الموقف فى النرويج حوالى ١٨٥٠ يؤيد زعم يوناس باريش Jonas Barishفى كتابه الذى يقدم فيه الجديد ***التميز المعادى للتمسرح*** ***The Antitheatrical Prejudice***.

أن هناك توازيًا عميقا بين الاتجاهات الرومانسية والتطهرية Puritan حول المسرح تميل الرومانسية مثل التطهرية نحو الداخل inwardness والوحدة solitude والتلقائية. إنها تشارك التطهرية الايمان بصدق sincerity مطلق يتكلم مباشرة من الروح، قوة تعبيرية نقية لا تعرف شيئا عن وجود الآخرين. إنها تأخذ موديلاتها من الناس غير الضالين فى الأرض الذين "لا يعرفون يبدو": الفلاح والهمجى والعبيط والطفل - هؤلاء الذين لم تتطور فيهم نزعة التكلف".(1) حوالى ١٨٥٠ اشتركت القومية والمثالية والنزعة إلى التقوى - pietism رغم اختلافهم فى الأمور الأخرى - فى التحيز ضد التمسرح: كانت هذه بيئة ثقافية كانت فيها الاتجاهات المعادية للتمسرح وتلك المعادية للمسرح ناضجة.

أضمرت الرومانسية القومية النرويجية - فى حبها للأصالة authenticity والتلقائية والسذاجة الطبيعية - شكًا عميقًا فى أى شىء يبدو مُعدًا لعرضه للناس أو يتضمن تحايلاً من أجل شىء ما. يعلق باريس بقوله "أفردت الرومانسية مذهبا للباطن والخاص - غذى عدم ثقة التطهريين فى صفات مثل التقليد الساخر mimicry والتفاخر ostentation المشهد والجهد وتغذى بعدم الثقة هذه: (2) ودعمت الكنيسة اللوثرية Lutheran عدم الثقة فى المسارح وقوّى عدم الثقة هذه أكثر الحركة الشعبية للتقوى والتى كانت جذورها بالضبط فى سكان الريف الذين كان الفن القومى الرومانسى يمجدهم. إن لوحة أدولف تيدماند الشهيرة هوجيانرن Haugianerne (١٨٤٨) التى تصور تجمعا للفلاحين فى موقف تقوى تضع يدها تماما على خليط القومية والمثالية والدين القوى الذى

ساد الفنون فى النرويج. كانت النزعة إلى التقوى معادية للمسرح، لأى نوع من الأداء وللفن نفسه إذا كان الغرض الدينى واضحا لا تخطؤه العين وكان الرقص والأغنية والموسيقى وألعاب الورق يعتبرون من عمل الشيطان. فى ١٨٥٦ كتب بيونستجرن بيورنسون سلسلة من المقالات بعنوان "عن الرقص والأغنية وألعاب الورق والعزف على الكمان وأنواع أخرى من التسلية" جادل فيها ضد الإيمان الصارم بالتقوى وبالخلو من الفرح؛ ومع بهجة الحياة [٣] لم يقتنع أتباع التقوى: عندما اخترع الفيلم أضافوا السينما فورًا إلى قائمة فنون الخطيئة.

وتماما كما دمجت المثالية الجمالية الأخلاق والجماليات محت أيضا الخطوط الفاصلة بين الدنيوى والديني. الفن الحقيقى يجب أن يكون جميلا، إن الجمال يسمو بنا عن طريق جعلنا نتأمل الحقيقة العليا. الحقيقة فى النهاية هى الله أو بالأحرى الله هو الحقيقة. فى النرويج فى منتصف القرن التاسع عشر كانت العلاقة الداخلية بين المثالية والدين قوية بصفة خاصة مما يشرح لماذا نشأت نزعة إبسن إلى الحداثة ليس من مجرد أنقاض المثالية ولكن من أنقاض الدين. (وهى علاقة استكشفها إبسن نفسه بشكل كامل فى مسرحية **الإمبراطور والجليلي**).

إلا أنه فى ١٨٥٠ لم تكن الثورة الراديكالية ضد الله قد وصلت بعد إلى النرويج ولم تكن هناك جبهة دنيوية راديكالية ثقافية محددة بوضوح للكتاب والفنانين ليلتحقوا إلى فوق كل شىء لم يكن هناك بديل للمثالية الجمالية.

ولذلك فهذا الفصل له هدف أكبر: أن يبين أن أعمال إبسن المبكرة هى سجلات لصراعه لكى يدخل فى الجاكتة الضيقة للجماليات المثالية وأن هذا الصراع قد انتهى فى ١٨٦٢ بنشر "Terje Vigen" ***وكوميديا الحب***.

لم تكن مثالية إبسن المبكرة مجرد مثالية أدبية. سأبدأ بأن أبيّن أن إبسن نضج ككتاب ورجل مسرح فى بيئة تسيطر عليها المثالية المرئية للمصورين ج.سى دأهل وأدولف تيدماند وهانز جود. لقد تخللت الجماليات المثالية والقومية كثيرًا من أفكاره المبكرة عن الفن والمسرح. إلا أنه مهما جاهد إبسن لكى يدخل فى القالب المثالى كانت أعماله المبكرة تنتهى بنغمة إما ساخرة جدا أو متضاربة بحيث لا تحدث فى الجمهور تساميا. من وجهة نظر الجماليات المثالية كان بمسرحيات إبسن المبكرة عيبان: فشلت فى أن تنقل المثالى وكانت من الناحية الجمالية متضاربة وواعية جدا بذاتها بحيث لم تستطع إحداث الدرجة المطلوبة من الاستحواذ على انتباه الجمهور. وكأمثلة على أعماله الفاشلة المبكرة سأناقش ***ليلة القديس جون*** (١٨٥٣)، وليدى انجر (١٨٥٥) قبل أن أضعهما فى مواجهة موجزة مع العمل الناجح الوحيد نسبيا لإبسن فى سنواته المبكرة العيد فى سولهوج (١٨٥٦) والذى امتدحة بيورنسون بالتحديد لأنه مكّن المشاهد من أن يمارس الاستغراق الكلى فى الخيال القصصي.

تعبر بعض قصائد إبسن المبكرة عن صراعاته الجمالية. هذا صحيح بالنسبة لقصيدتى "فى معرض الصور" و "على المرتفعات" من خمسينيات القرن التاسع عشر. وجاءت نقطة التحول فى ١٨٦٢ . بنشر القصيدة الملحمية "Terje Vigen"

للمرة الأولى والوحيدة فى حياته العملية الطويلة أظهر إبسن أنه كان قادرًا على أن ينتج رائعة مثالية. إن "Terje Vigen" (والتى كتبت فى ١٨٦١ - ٢) هى قطعة عظيمة من الشعر وهى تعبير ظافر Triumphl عن الجماليات القومية المثالية التصويرية السائدة والتى تم الاحتفاء بها عن حق كإسهام كبير فى التراث الشعرى النرويجى وفى تكوين شخصية قومية نرويجية.

يبدو أن تجربة التمكن أخيرًا من الشكل الجمالى السائد كانت محرِّرة لإبسن. فوق كل شىء يبدو أنها أعطته الثقة بالنفس التى كان - يحتاجها لكى يجد صوته الأصيل الخاص به ككاتب. فى عمله التالى ***كوميديا الحب*** - مسرحيته الأولى لمدة خمس سنوات - لم يحاول أن يكرِّر النجاح الجمالى الذى لا شك فيه لـ "Terje Vigen". بدلا من ذلك اتخذ فى شجاعة المثالية موضوعا له- سأبيِّن أن كوميديا الحب هى استكشاف ليس فقط للأفكار المثالية عن الحب ولكن أيضا للجماليات المثالية. والنتيجة هى مسرحية راديكالية بشكل مدهش تسائل أساسيات الفن وأساسيات الحب أيضًا. إن تحول إبسن فيما يتعلق ببحث الجماليات لم يجد استحسانا: لقيت كوميديا الحب أكبر استقبال عدائى حاد من أى مسرحية لإبسن قبل الأشباح.

المثالية والدين والمسرح: تعليق هامشي

على The Fisher Maiden لبيورنسون

كيف يمكن لرجل مسرح شاب أن يجد صوتا فنيا خاصا به وواثقا بنفسه فى ثقافة معادية للتمسرح ومعادية للمسرح بعمق؟ كان السؤال ملحًا أمام كتاب وفنانى جيل إبسن وقد أحس به بحدة صديق إبسن وزميله بيورنستجرن بيورنسون حتى إنه كتب قصة نالت إعجابًا كبيرًا حول الصراع بين المسرح والدين هى رواية The Fisher Maiden. إنها قصته نبت قروية صغيرة تصبح ممثلة عظيمة لقد سميت The Fisher Maiden إلى قصة فتاة قروية صغيرة تصبح ممثلة عظيمة. لقد سميت The Fisher Maiden أول رواية لفنان فى النرويج[٤] وقد أكَّد جذورها العميقة التى تتعلق بالسيرة الذاتية بيورنسون والذى تعجبٌ مرة من أنا" The Fisher Maiden إنها طبعا أنا!" [٥] كتب بيورنسون يشرح لماذا اختار أن يكتب عن امرأة ممثلة بدلاً من كاتب رجل ومدير مسرح:

> **"اخترت المسرح لأن مذهب التقوى وكل التحيزات تعتبره الأوطى: يكون الانتصار محسومًا بشكل أكبر لو اخترق هذا الحائط.. اخترت امرأة لأحقق الانطلاقة، لأن هناك يمكن أن تحدث بشكل أكثر حرية، فى الحركة التلقائية للغرائز والمواهب - كان يجب أن تحدث الانطلاقة فى الفن لأنه طفل الحرية وأيضا هو يحررنا إلى الأبد، لكن المرأة ليس لديها فن آخر يمكن أن يتخذ هيئة تشكيلية plastic أكثر من فن التمثيل.** [٦]

فى مـدينة صـغـيـرة على سـاحل النرويج (ربما وضـعت على طراز Molde المدينة التى عاش فيها بيورنسون والتى قيل بعد ذلك أنها مكان أحداث مسرحية السـيدة من البـحـر) تربت بترا Petraغير الشـرعيـة على يدى أمها التى تدير فندقا صغيرا للبحارة إن طبيعة بترا التلقائية والبِّرية توقعها فى متاعب طفولية كثيـرة تم التعـبيـر عنها بشكل ممتع بأسلوب بيـورنسـون الدارج الحي. بعـد أن استطاعت بترا أن تُخطب لثلاثة شبان فى نفس ا لوقت، ترسل إلى برجن حيث تذهب إلى المسرح لأول مرة. فى قطعة رائعة ترهص بمقدرة تولستوى على جعل المألوف غريبًا يقدم بيورنسون المسرحية من خلال عينى بترا. وبما أن بترا ليس لديها فكرة عن ما هو المسرح فإن القارئة ستتوصل بنفسها إلى أن الذى تراه بترا فعلا هى التراجيديا الرومانسية المحبوبة ***اكسل وفالبورج Axel and Valborg*** لأدم أولنشلاجر Adam Oehlenschlagerتقوم بتمثيلها فرقة من الممثلين الدانمركيين.

عندما يرتفع الستار تعتقد بترا أنها فى كنيسة هذا المشهد يخلق بمهارة توازيًا بين الكنيسة والمسرح باعتباره الاستعارة المفتاح للقصة ويبيِّن أيضا أن بترا كقارئ ريتشاردسون عند ديدرو تعتقد أن الفعل على خشبة المسرح حقيقة. وعلى الرغم من أنها لا تفهم ما يقول الممثلون الدانمركيون فإن بترا تنغمس فورا فى الأيهام المسرحي. "إنه يخدعك!" هكذا تصيح فى محاولة يائسة أن تحذِّر إحدى المحبات من قسيس شرير وعندما ينفصل المحبان تقفز بترا واقفة على قدميها وتبكى بصوت عالٍ فى ألم جاهلة تماما حقيقة أنها تحدث فضيحة. (٧)

فى النهاية يموت الحبيبان على طريقة روميو وجوليت. يتتبع بيورنسون ردود فعل بترا بأستاذية كبيرة فى تسلسل يعبرا تعبيرًا قويًا عن إيمان بيورنسون بأن الفن والدين ممكن أن يتصالحا فى إنسجام عن طريق الجماليات المثالية:

"العروس تنظر من فوق صدر الرجل الميت وتدعو الله أن تموت هى أيضًا. تفتح السماوات لهذه النظرة. يتدفق إلى أسفل ضوء عجيب، قاعة العرس بأعلى – دع العروس تدخل! نعم! يمكن أن تدخل فعلا، لأن من عينيها ينبعث نفس السلام كما فى الجبال المرتفعة. ثم ينسدل الجفنان، الصراع له حل أعلى، إن إخلاصهما هو تاج مرتفع، إنها الآن معه.

جلست بترا مدة طويلة صامته، قلبها متسام بالإيمان، ممتلئ بالقوة من هذه العظمة. لقد ارتفعت عاليًا فوق كل ما هو تافه، فوق كل الخوف والألم. قامت مبتسمةً للجميع لأنهم كانوا أخواتها واخوانها، إن الشر الذى يفرِّق بيننا لا وجود له، لقد رقد منسحقًا تحت الرعد.

(٤٣٨ و F)

من الصعب أن نجد تقريرًا أفضل عن التأثيرات التى تسمو بالإنسان والتى تنسبها المثالية للفن. إن بترا شخص أفضل لأنها رأت المسرحية. إنها الآن فى

سلام، فى انسجام مع نفسها ومع العالم. إن أفكارها قد رُفعت نحو السماء. إن بهجتها المشعة تشرق على كل من يقترب منها. هذا هو التحرير الذى يضفيه الفن علينا. هذا هو السبب فى أن الفن يجعلنا أحرارًا.

بعد زيارتها للمسرح تلتقى كل أشواق بترا التى لم تتضح تماما: "هذا هو أعظم شىء على الأرض. هذا هو ما أريد أن أكونه" (F, 439)، فى اليوم التالى تذهب لترى مدير الفرقة الدانمركى لتطلب منه عملا وتفشل بترا تماما فى أن تحدث انطباعا جيدا لأنها طبيعية وجاهلة - وخجولة وفوق كل هذه نرويجية أكثر مما ينبغي. تترك برجن - وقد خاب أملها تماما - وتنتهى بأن تطلب اللجوء إلى مقر كبير كهنة الكنيسة فى الجبال حيث يصبح كبير الكهنة وهو رجل أرمل وابنته سين Signe صديقيها وحامييها. [٨] ثم تقضى بترا سنتين سعيدتين مكرسة نفسها لقراءة الأعمال الكبرى فى الأدب العالمى فى هذا المكان الرعوى القومى الدينى.

إلاَّ أن فى أحد الأيام قبل الكريسماس مباشرة يكتشف كبير الكهنة أن بترا واقعةٌ تحت التأثير القوى للطموح إلى أن تصبح ممثلة. يدينها - وقد أنزعج وأحس بالفضيحة - لاستغلالها ضيافته استغلالا سيئا. لكن وكبير الكهنة على وشك أن يطردها من جنته فى الصحراء يستقبل وفدًا من مزارعى الجبال الأتقياء الذين جاءوا ليشكوا من أن كبير الكهنة يمتلك بيانو ويشجع "الغناء والموسيقى والرقص الدنيويين" (F, 479). ثم يحاول رجل دين آخر صديق للعائلة

والذى كان فى يوم من الأيام يحب بترا هو هانز أودجارد Hans Odegaard أن يثبت أن الفن والمسرح والموسيقى فى الحقيقة لا تتعارض مع أقوى الإيمان بالله.

تستمر المناقشة بين كبير الكهنة فى الكريسماس دون الوصول إلى نتيجة. عند هذه النقطة يطلب أودجارد من بترا أن تقرأ قصيدة عن صبى صغير رُفض طلبه للذهاب إلى الخارج مع الفايكنج. يتحدى الصبى زعيم سفينة من سفن الفايكنج ويهزمه بسهولة ويستولى على السفينة ويبحر بها مباشرة إلى قريته التى عاش فيها. تنتهى القصيدة بنغمة انتصار: "لقد ابتسم لهم: هل يمكننى الحصول على تصريحكم الآن؟" (F, 493). إن الشبه مع موقف بترا نفسه واضح ولا داعى للقول أن أداءها يخلب لب المشاهدين:

"القصيدة ألقيت بإحساس حاد وبوقار دون أدنى افتعال. لقد وقفوا (الجمهور) كما لو أن شعاعًا متدفقًا من الضوء بألوان قوس قزح طوله مائة قدم قد لمع فجأة من الأرض. لم يتكلم أحد، لم يتحرك أحد لكن الكابتن لم يطق صبرًا، فقفز وأخذ نفسا، رفع نفسه وقال.. "فليأخذنى الشيطان لكنى يجب أن أسمع أغنية عن أرضنا الأم!" (F, 493).

تتأكد عظمة بترا كممثلة عن طريق إلقائها المعادى للتمسرح (تتكلم "دون أدنى افتعال" مما يحدث انتباهًا فوريًا وعميقًا من الجمهور، حتى يفك الكابتن السحر وينفجر الجمهور كله يغنى مختارًا فى تلقائية أن يغنى أشعار بيورنسون الغنائية القوية الجميلة "سأدافع عن بلادي". إن الأداء الجمالى والحماسى القومى واحد.

ظل كبير الكهنة صامتًا لوقت طويل. على مائدة الغداء يقف فجأة ويعلن أن "هناك خطوبة سأعلنها!":

"لدى خطوبة سأعلنها" - هكذا أعاد كبير الكهنة كما لو كانت لديه مشكلة قد بدأت. "علىَّ أن اعترف أنى فى البداية لم أحب الفكرة.. لكن الآن" - أكمل كبير الكهنة "الآن وقد عرفته أكثر لم أعد أعرف إذا كانت هى جديرة به لأنه أصبح كبيرًا فى عيني. لأنه هو فن، فن المسرح العظيم، وخطيبته بترا ابنتى بالتبنى طفلتى العزيزة، فلتسعدا معا! إنى أرتعد عندما أفكر فى الأمر ولكن ما ينتمى لبعضه البعض يجب أن يظل معا. فليكن الله معك يا ابنتي!" (F, 495).

إن الإصرار الشديد على مجاز الخطوبة يحوِّل بترا إلى عذراء فستا. إن صورة المرأة النقية - والتى يحبها الدين المسيحى كما تحبها الجماليات المثالية - تستدعى هنا لضمان قدسية المسرح. إن موتيفة التضحية المثالية موجودة هنا أيضا: سيتعين على بترا أن تضحى بحياتها الجنسية على مذبح رسالتها: إن ابنة كبير الكهنة ستتزوج أدوجارد، بترا ستتزوج المسرح.

إن الفصل الأخير عند بيورنسون هو عمل بطولى رائع يعبرٌ عن التصالح المثالى لأن هنا كل واحد فى ماضى بترا توحد لكى يشاهد انتصارها الأول فى بلدها وهى تلعب دور البطولة فى أكسل وفالبورج لأولنتشلاجر. هكذا ينهى بيورنسون القصة:

تبطئ الافتتاحية، تصبح النغمات المتآلفة هادئة وتذوب كما لو كانت تذوب بفعل الشمس. تنتهى الافتتاحية. هناك صمت قلق. ثم يرفع الستار" (F, 501). على الرغم من أن الجماليات المثالية لم تتطلب نهاية سعيدة (إن التراجيديا فى نهاية الأمر هى الشكل النهائى فى جوهرها) إلا أن بيورنسون فعل ذلك. فحكايته تنتهى بنغمة سلام وانسجام وشمس مشرقة وثقة أكيدة فى النصر.

إن The Fisher Maiden راقت لعصرها وفى خلال سنة ترجمت إلى السويدية والفنلندية والألمانية والإنجليزية. وقد قرأها إبسن أيضا وكتب إلى ناشره: أحب النصف الأول بشكل غير عادى لكن الباقى لم يتم عمل جيدًا، أراد ففيه أراد أن يفعل شيئا يقع خارج موهبته" (١٦ : ٢١٣). (٩) كانت هذه بالتأكيد طريقة مهذبة ليقول إن بيورنسون ليس مثقفا ويجب عليه الابتعاد عن اللاهوت والفلسفة (كان إبسن فى ذلك الوقت يفكر فى أكثر مشروعاته فلسفة على الإطلاق: على وجه التحديد مسرحية الأمبراطور والجليلي). كان إبسن محقًا فالجزء الأول من ***العذراء صائدة السمك*** عمل رائع والجزء الثانى ينحدر إلى

مناقشة لاهوتيه طنانة. لكن الرواية تنقل بشكل معجز أن الطريقة الوحيدة والمقبولة من الجمهور للدفاع عن المسرح فى النرويج فى منتصف القرن التاسع عشر هى أن نحوّل المسرح إلى حليف للدين والقومية. الفكرة هى أنه بينما كان هذا حلاً متاحًا أمام رجل مثالى سعيد مثل بيورنسون كان إبسن - الذى يدور بداخل صراع - لا يستطيع ببساطة أن يحشر نفسه داخل القالب.

فى ١٨٧١ بعد ثلاث سنوات من نشر *العذراء صائدة السمك* أطلق جورج براندس صيحته النارية من أجل أدب سياسى دنيوى حديث. وكانت العقود الزمنية التى تلت فترة انتقال اتسمت بالمنازعات. بقدوم الطبيعية والموت البطئ للمثالية فى سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر اشتدت حدة العداء بين الفن والدين فى اسكانديناڤيا وظل الفن والمسرح والأدب لمدة قرن فى قلب صراع ضخم بين الدنيوية الراديكالية وعداء أتباع مذهب التقوى للفنون. لم يترك إبسن شكا حول فى أى جانب وقف. فى خطاب أرسله عام ١٨٧٩ إلى صديقة القديم مؤرخ الأدب لورنتز ديتريتشسون Lorentz Dietrichson عبر عن آرائه بقوة غير معتادة:

"طالما أن شعبًا يرى أن بناء بيوت دينية يلتقى فيها الناس أهم من بناء المسارح وطالما أنه مستعد ليناصر مهمة زولو Zulu أكثر من استعداده لمناصرة متحف للفن فلن يتوقع الفن وجودا سعيدا صحيًا، حقًا، لن يعتبر الفن حتى ضرورة عاجلة. لا اعتقد أن من

المجدى أن تدافع عن قضية الفن بحجج مستقاه من طبيعة الفن لأن الناس فى بلادنا لا يزالون يفهمون الفن فهما قليلاً أو لا يفهمونه أبدا. أن ما نحتاج أن نفعله قبل كل شىء أن نزيل تمامًا ونقضى على الرهبانية المظلمة التى تنتمى إلى العصور الوسطى التى تجعل التفكير ضيقا والعقل غبيا. رأيى هو: ليس من المجدى أن نشهر السلاح من أجل الفن بل علينا أن نحارب العداء للفن. نتخلص من هذا أولا، ساعتها نستطيع البناء. [١٠]

(١٧: ٣٧٤ – ٥)

بيوت الاجتماعات الدينية فى مواجهة المسارح، مهمة الزولو فى مواجهة متحف الفن، دين العصور الوسطى فى مواجهة حب الفن وفهمه: هذه التعارضات استمرت فى لعب أدوارها فى المعارك الثقافية الاسكندنافية على مدى القرن التالى.

ليلة من التابلوهات الحية

كان ارتباط إبسن فى سنواته المبكرة، سنوات تكوينه، بالتصوير وبأكثر أشكال الأداء اتصافًا بالمطابع التصويرى وهو ***التابلوهات الحية*** ارتباطًا واسعًا. على الرغم من أن ***التابلوهات الحية*** كانت لها شعبية كبيرة، فى النرويج فى أربعينيات وخمسينيات القرن التاسع عشر فإن المؤرخين والنقاد كتبوا قليلاً جدًا عنها بشكل ملحوظ. فى ١٨٣٦ أخبر ولها فن جمهور كريستيانيا أن المسرح الفرنسى كان يترك الكلاسيكية وراء ظهره وأخذ يصبح تصويريا تماما معلنا أن "المسرحيات الفرنسية الجديدة هى تابلوهات متحركة" .. (١١) وكما رأينا فى الفصل ٤ المسرحيات الفرنسية التى تستلهم اللوحات مثل ***طوف المدوزة*** ولوحات كثيرة أخرى يرجع تاريخها إلى ثلاثينيات القرن التاسع عشر إلا أنه بعد ١٨٤٨ وطوال خمسينيات القرن التاسع عشر أنتج مسرح كريستيانيا أيضا ***تابلوهات حية*** حقيقية مؤسسة على لوحات شهيرة ***فى النرويج يبدو أن الافتتان بالتابلوه*** الحى وجد فرصة جديدة وطنية للعيش فى ١٨٤٩ .

بعد ثورة فبراير February Revolution سعت كوكبة نادرة من الفنانين والموسيقيين النرويجيين الذين كانوا يعملون عادةً بالخارج إلى اللجوء إلى كريستيانيا كملجأ من العواصف الأوروبية كانت طموحاتهم القومية الحارة والمثالية قد تم التعبير عنها بشكل جدير بالتذكر فى ثلاث ليال احتفالية فى مسرح كريستيانيا. تكونت العروض من الموسيقى والأغانى والرقص وإلقاء الشعر منتهية إلى ***تابلوه حى***.

كان آخر تابلوه حى لليالى الاحتفالية الشهيرة فى ١٨٤٩ مؤسسًا على ***موكب العروس فى هاردانجر*** لأدولف تيدماند وهانز جود. وقد رسم المصوران بنفسيهما الستارة الخلفية للعرض والتى يبدو أنها تم تصورها على أنها Gesamtkunstwerk حقيقية. وقام كورس وأوركسترا بأداء أغنية ألف موسيقاها هالفدان كيرولف Halfdan Kjerulf وهى قصيدة لأندرياس منش Andreas Munch كتبت خصيصا لتصاحب اللوحة. يبدأ المتحدث بإعلان: "يهب هواء ربيع متألق / دافئًا على مياه الهاردانجر فيورد Hardangerfjord ". ثم بعد ذلك يقارن العروس فى اللوحة بأميرة من الماضى ويمتدح قوة موسيقى الكمان التقليدية قبل أن تنتهى - بالإشارة الواضحة إلى اللوحة - بإبداء الإعجاب الشديد بقدرة التصوير فى الإمساك بمثل هذه اللحظة من لحظات الفخر والفرح القوميين:

"فى الآن المرتعش سريع الزوال،

قبل أن تسقط القطرة من على المجداف.

أصلح الفن بعقل محب

الصورة المشعة كلها،

ويرفعها عاليا لكى يراها العالم،

لكى يمكن للجميع أن يروا بيتنا المبهج

ويعرف قصص الجنيات المشرقة،

التى تحتفظ بها زقاقات النرويج البحرية[١٢]

قام عازف الكمان أول بول والذى سيصبح فيما بعد أول من يقوم بتوظيف إبسن (أنظر الفصل ٢) بدور عازف القيثار فى القارب. كان الجمهور منتشيًا . فى البداية كان التخطيط لأمسية" احتفالية" واحدة هى ٢٨ مارس ١٨٤٩ لكن الحماس بلغ درجةً جعلتهم يضعون فى الجدول ليلتين أخريتين. وفى مصادفة تاريخية عجيبة أنه فى نفس الوقت تمامًا الذى جعل فيه العرض الأول لـ *موكب العروس فى هاردانجر* البرجوازية فى كريستيانيا تشتعل بالحماس القومى فإن الطليعى الاشتراكى ماركوس ثرين Marcus thrane ألقى محاضرته الأولى على العمال الذين تجمعوا فى فاترلاند Vaterland فى الجانب الشرقى من العاصمة.[١٣]

لقد كشفت "الليالى الاحتفالية" السيادة الثقافية للتصوير فى ذلك الوقت: كانت لوحات تيدماند وجود تلهم الشعر والموسيقى وفن الإلقاء والمسرح. فى ١٨٥٠ كانت مصدر باليه وضع ألحانه الراقصة العظيم أوجست بورنونفيل August Bournonville فى كوبنهاجن. فى ١٨٦٧ قام بأداء الموسيقى التى كتبها كيرولف للتابلوه الحى الأصلى فى ١٨٤٩ - ٥٠٠ مغنى سويدى فى المعرض العالمى Universal Exhibition فى باريس. كان العرض ناجحًا لدرجة أنه أعيد فى مايو

١٨٦٨ أمام الإمبراطور والإمبراطورة الفرنسيين وجمهور مكون من ٦٠٠٠ شخص.[١٤]

رسم أدولف تيدماند أيضا خلال إقامته فى النرويج سلسلة من المشاهد من حياة التلاميذ النرويجيين للقلعة الملكية الصغيرة فى أوسكارسهول Oscarshall وهى خارج كريستيانيا مباشرة أكملها فى ١٨٥٠ . مرة ثانية التصوير ألهم الشعر لأن أندرياس مونسن قدم فورًا مجموعة من عشر قصائد مؤسسة على لوحات تيدماند العشر.[١٥] وقد قارن جان أسكلاند Jan Askland تصوير تيدماند للفلاحين والمزراعين بالقصائد الرعوية عن الفلاحين لجورج صاند: إن من الصعب فعلا تخيل منظر للحياة أكثر مثالية – وفى حالة تيدماند أكثر قومية – من هذا.[١٦]

فى مارس ١٨٤٩ لم يكن إبسن قد وصل بعد إلى كريستيانيا إلا أن ***التابلوه الحى*** القومى بصفة عامة ***وموكب العروس فى هاردانجر*** بصفة خاصة ظلا ذا شعبية لعقد آخر من الزمن وقد انخرط إبسن فى حدث مسرحى واحد على الأقل كان التابلوه الحى جزءًا منه. فى ديسمبر ١٨٥٩ تم تقديم ***موكب العروس*** كجزء من سهرة مسائية فى مسرح كريستيانيا تكونت منه سلسلة من التابلوهات الحية قدمت مع الموسيقى والشعر والرقص. وكان ضمن البرنامج قصيدة بعنوان "أمسية فى مزرعة الجبل العالي" كتبها إبسن خصيصا ***لتابلوه حى*** مؤسس على لوحة لكنود برجسلين Knud Bergslien (الشكل ١٠).[١٧]



١٠- **نود برجلين** ***Knud Bergslien*** ، أمسية فى مزرعة الجبل العالى. فريق عمل مكتبة جامعة كيمبريدج ، وأدولف تيدماند فى كريستيان تونسبرج Christian Tonsberg Norske Folkelivsbilleder efter malerier og tegninger (1858). Waddleton. bb. 11.17.

وتبيِّن لوحة برجسلين جدار بيت ريفى صغير فى الجبال المرتفعة حيث ترتدى النساء والأطفال اللباس الإقليمى من هاردانجر (فى ذلك الوقت كان يعتبر أجمل وأكثر الألبسة "نرويجية" من بين الألبسة الإقليمية) وهم معتنون بالغنم والماعز وهناك شابة فى المقدمة إلى جانبها عنزه تنظر بعيدًا - وهى تفكر - ليس إلى الجبال والجبل الجليدى فى الخلفية ولكنها تنظر جانبًا خارج الصورة. على بعد قريب منها فى اليسار امرأة تشتغل بالإبرة وفتاه نامية إلى حد ما تنظف الجرادل والأوانى وطفلة أصغر يبدو أنها تنصت لقصة تحكيها المرأة التى تشتغل بالإبرة. فى الخلفية على اليمين فتاة أخرى كبيرة إلى حد ما تطعم بقرة.

نشرت قصيدة إبسن - والتى أعلن عنها لأول مرة تحت نفس عنوان لوحة برجسلين - بعد ذلك تحت عنوان "الحياة فى الجبال المرتفعة" (انظر ١٤: ٢٦٥ - ٦). كتب كوهت أن القصيدة أحدثت ضجيجًا فى أثناء البروفات بسبب استخدام إبسن للكلمات النرويجية. وكان الأكثر إزعاجًا استخدامه المتكرر لكلمتى ses و kve ومعناهما على التوالى "بيت ريفى صغير فى الجبل" و "حظيرة" أو "زريبة" (للأغنام والماشية). وكلاهما هما مصوَّر فى لوحة برجسلين ومن الواضح أن الممثل الدانمركى الذى كان من المفروض أن يكون قد قرأ القصيدة أعلن أن صوت هذه الكلمات نفسه جعلها غير شعرية ورفض أن يضعها على لسانه [١٨] قد يكون هذا صحيحًا لأن إعلان العروض يقول إن قصيدة إبسن ستلقيها ممثلة نرويجية هى ميس سفندسن Miss Svendsen [١٩].

إن المجادلة – إذا حدثت – توضّح الصراع الممكن بين المثالية والقومية: إذا كانت كلمات بعينها ليست جميلة فلا يمكن أن تكون فنًا لكن إذا كانت تلك الكلمات تمثل بعض التقاليد القومية بالغة المثالية (هى هنا العادة الموقّرة لإرسال الأغنام والماشية إلى مراعى الجبال المرتفعة فى الصيف) إذن إما القومية أو المثالية تنسحب. منذ بدء حياته العملية تماما كان إبسن مدركًا بحدة هذا الصراع وفى حين فضّل الآخرون تفاديه اختار إبسن أن يعرضه (أفكّر فى مسرحية مثل ليلة القديس جون التى سأعود إليها فيما بعد).

بعد أن يصف التناقض بين ليلة الصيف المظلمة فى الوادى وبين أشعة الشمس الذهبية التى تنعكس على جبال الجليد فى المرتفعات يدعونا هويفلدسليف Hoyfjeldsliv فى إشارة واضحة إلى التابلوه المسرحى أن ننظر إلى الشابة:

"انظر إلى فتاة مزرعة الألبان الجميلة واقفه

يلفها ظل المساء

تحملق فى جنىّ الأفكار

لم تعمّده الألفاظ بعد (١٤: ٢٦٦)

ينهى المتحدث – وقد عاد إلى التناقض بين الوادى والجبل – حديثه

بتأكيده على كيف أن الصيف فى الجبال قصير وينتهى على وعد أو ربما مواساة:

"لمحة من ذهب مساء الصيف

تساوى فى القيمة شتاء"

(١٤: ٢٦٧)

هذه النهاية تجمع جمهور المسرح الذى يشاهد هذا ***التابلوه الحى*** لأن من غيره يحصل على لمحة من ذهب مساء الصيف؟ ليس واضحًا على الإطلاق أن الإجابة هى فتاه مزرعة الألبان لأنها كما رأينا تحملق فى "جنّى الأفكار" - أى أنها تنظر إلى الداخل وليس إلى الخارج. إذا افترضنا أن أفكارها التى لم تتم صياغتها لكن الجن يلهمها استعارة شعرية فإن المتكلم ينسب المقدرة على قول الشعر إلى امرأة. وأن التناقض بين حياة المشى على الأقدام فى وادى الشتاء وبين الطيران الحر للخيال فى الجبال هو من صفات إبسن المبكّر، إبسن المثالي.

فى وصفها وتفسيرها فى الوقت نفسه للوحة برجسلين القومية الرومانسية انسجمت قصيدة إبسن جيدًا مع بقية برنامج الأمسية والتى تباهت - إلى جانب موكب العروس فى هاردانجر - بأربعة تابلوهات حية مؤسسة على - بالتوالي- بيتر ***العظيم تنقذه أمه من الاسترليز*** Peter The Great Saved by his Mother from the Streliz لأوجست ستيوين August Stevben ***والبدو ينتظرون***

Bedouins Lying in Wait لنيلز، سيمونسنى Niels Simonsen ***والليل فى الزقاق البحرى*** *Night on the Fjord* ***صيد السمك بالضوء*** Fishing With Light لتيدماند والحاصدون فى مستنقعات بونتين *Reapers in the Pontine Marshes* لليوبولد روبرت Leopold Robert [٢٠] كانت لوحة ***الليل فى الزقاق البحرى*** هى إحدى اللوحات التى رسمها تيدماند لقلعة أوسكار شال وكان يصحبها بالطبع القصيدة التى تناسبها من مجموعة قصائد أوسكار شال لأندرياس منش وقد علقت قصيدة بعنوان "الحاصدون الإيطاليون" على لوحة روبرت.

كتب أندرياس منش طوال حياته العملية قدرًا كبيرًا من الشعر المستوحى من اللوحات وأعمال النحت والآثار القديمة والأطلال. فهل فعل هذا هو والشعراء الآخرون أملاً فى أن تستخدم القصائد فى التابلوهات الحية المحترفة؟ أم هل ميله إلى اللوحات كموضوعات لأعماله يبيِّن ببساطة كيف كان الخيال التصويرى لدى الكتاب فى هذه اللحظة الثقافية فى النرويج؟ لو أن قصيدة نرويجية عن البدو Bedouins وجدت أصلا كانت بالتأكيد ستستخدم من أجل لوحة سيمونسن والتى تم أداؤها بدون نص. إذا حكمنا طبقا لهذا البرنامج نقول أن النرويجيين قد تذوقوا اللوحات التاريخية واللوحات التى تصور الحياة اليومية أى الفن القصصى الدرامى التصويري. وكانوا يستمتعون بلمسة من الغرابة exoticim (ولا نقول توجه إلى الشرق orientalism) طالما أن القومية النرويجية كانت ممثلة بشكل ثري.

ليلة سانت جون: القومية والمثالية فى صراع

مسرحية ***ليلة القديس جون*** مسرحية إبسن الثالثة بعد كاتيلين وهضبة الدفن هى جهد ممتع للغاية للتوافق مع متطلبات الجمال المثالية فى الوقت الذى تعزف فيه النغمة القومية الصحيحة. إبسن نفسه تبرأ من هذه المسرحية ليس بإدانتها صراحة لكن برفضه أن تكون ضمن الطبعات المجمعة الأولى لمسرحياته باللغة النرويجية والألمانية [٢١]. إن من العجيب أن ***ليلة القديس جون*** كانت هى المسرحية الوحيدة التى رفض إبسن أن يطبعها فى أثناء حياته لأنها - فى جوانب كثيرة - أفضل من مسرحية الفصل الواحد الصغيرة ***هضبة الدفن*** والتى لم يتردد فى طبعها فى ١٨٥٤ والتى كان سعيدا أن يضمها فى أعماله المجمعة. [٢٢]

لماذا إذن منع مسرحية ***ليلة القديس جون*** من النشر؟ ربما اعتبرها من حماقة الشباب، ربما كانت كذلك لأن اسم الممتلكات المتنازع عليها فى المسرحية والشخصية بيرك Birk هى بيركدالن (عمة بيرك اختصرت اسمه من بيركدالن إلى بيرك لأن "كان المفترض أن يبدو ذلك أكثر مدنية" urban (٢ : ٧٨). ربما يذكّر الاسم بيركدالن إبسن العجوز بواقعة فى حياته يفضل أن ينساها لأنها كانت اسم حبيبة إبسن وابنهما فى أيام جريمستاد.

كتبت مسرحية ***ليلة القديس جون*** ولها عنوان فرعى "كوميديا حكاية الجنيات فى ثلاثة فصول) تحت تأثير مسرحية شكسبير ***حلم ليلة فى منتصف الصيف*** *Midsummer Night's Dream* والتى كان إبسن قد رآها فى درسدن وربما

أيضـا تحت تأثيـر كتـاب Das Moderne Drama (١٨٥٢) تأليف هتنر (١٨٥٢) والذى أوصى بشـدة بـ "كوميديات قصص الجنيات" كجنس فنى مناسب لكتاب المسرح المحدثين. [٢٣] عندما أفتتحت مسرحية *ليلة القديس جون* فى برنامج يوم ٢ يناير ١٨٥٣ سقطت سقوطًا مدوِّيًا. وفى نهاية نفس الشهر وجد إبسن نفسه يخرج مسـرحيـة بيت الهلدر *The Home of The Hulder* تأليف ب.أ.جنسن P.A. Jensen وفيها حبكة ميلودرامية تتضمن جريمة قتل وزواج يزيِّنها خيط من المشاهد الفولكلورية. [٢٤] لا بد أن هذا كان بالنسبة لإبسن مفارقة مريرة لأنه فى يونيو ١٨٥١ انتقد *بيت الهلدر* بشدة على أساس أنها فشلت فى تقديم النغمة القومية تقديما صحيحًا:

"لذلك فإن أدبنا الدرامى القومى متخلف فى النمو الآن مثل ما كان قبل تقديم بيت الهلدر ولن يكون مختلفًا طالما أن الكتَّاب لا يعرفون كيف يفرقون بين متطلبات الواقع ومتطلبات الفنى، طالما أنهم ليس لديهم الذوق الكافى لصقل الأطراف edges الناتئة من الواقع قبل إعادة تقديمها كعمل شعرى ووضعها فى إطار الفن. ثم أنهم سيدركون أيضًا أن ما هو قومى فى الفن لا يتقدم إلى الأمام عن طريق النقل الحرفى التافه لمشاهد من الحياة اليومية، سيدركون ساعتها أن الكاتب القومى هو الكاتب الذى يفهم كيف يعطى لعمله

النغمة المفتاح keynote التى ترن فى اتجاهنا من الجبل والوادي،

من التلال وساحل البحر لكن قبل كل شىء من داخلنا.

(١٥: ٨١)

إن من المدهش - وهذا هو أقل ما نقوله - أن نجد هنريك إبسن الشاب يجادل ضد "النقل الحرفى لمشاهد من الحياة اليومية مصرًا" - بدلا من ذلك - على أنه ينبغى على الكتاب أن يحاولوا "صقل الأطراف النيئة من الواقع" قبل أن يدخل العمل فى إطار الفن (القطعة كلها تصر على التشابه بين الكتابة والتصوير).

كيف يمارس إبسن نظريته المثالية الخاصة به؟ فى البرولوج فى مسرحية ***ليلة القديس*** جون يبدأ المتكلم بالتأكيد على أهمية الوطن للمسافرين الذين يتجولون بعيدًا جدًا عن شواطئه. إلا أنه إذا كان على فنهم أن يزدهر يجب على الفنانين أن يحتضنوا وطنهم. هذا بالتأكيد هو إشارة إعجاب إلى ج.سي. داهل وهو فنان اضطر إلى أن يعيش بالخارج لكنه احتفظ لفنه بالطزاجة عن طريق رسمه للمشهد الطبيعى النرويجى باستمرار. لماذا - هكذا يسأل الشاعر - يجب على كل الفنانين أن يجعلوا من الأراضى الجنوبية موضوعهم؟

"أليست طرق الناس الهادئة

عالية فى التلال ذات الغابات ومنخفضة جدا فى الوديان

هى صورة جديرة

بأن ترسمها يدفنان؟

(٢: ٢١).

سواء كان كاتبًا أو مصورًا فإن الفنان فقط هو الذى يمكنه أن يعبِّر عن حياة الناس ويفسرها:

"وإذا كان قلبنا ضيقًا جدًا

إذا لم يستطع أن يخفى ملاءته

علينا أن نحققها بالغناء

نعبِّر عن الفرح وآهات اللهفة والحزن

ثم نبحث عن بيت الفن

لأن هناك يستطيع الناس أن يجدوا حياتهم مفسرة

ومقدمة فى شكل متغيِّر أجمل

(2 : 21)

لا شيء جديد هنا. إن إبسن يبدو كما هو، شاعر شاب يبحث بشدة عن صوت خاص به عن طريق تقليد منش وولهافن. إن "متغير" "مع هذا - تلفت الانتباه. وهى تعنى - بالمعنى المستخدم هنا - أن تجعل الشىء مضيئا. أن تمجِّد، أن تغيِّر بالمعنى الديني. إنه تعبير مثالى دال، كذلك هو بالنسبة لإبسن الشاب.

فى ١٨٥٩ فى مراجعة للوحة تيدماند وجود المشتركة الأخيرة (والأسوأ) بعنوان "فى خطر فى البحر" لايزال إبسن يستخدم كلمة " Forklaretفى شكل متغير أجمل" لكى ينتقل لنا مثاله الجمالي. واللوحة وهى مستوحاه من كارثة بحرية خارج ساحل النرويج مات فيها ثلاثون صائد أسماك تقريبا تصوِّر قاربًا صغيرًا مكشوفا يصارع فيها أب عجوز وابناه الصغيران ليظلوا طافين على المياه فى عاصفة مرعبة. لا داعى للقول بأن هذا يفشل تمامًا فى أن ينقل حجم الكارثة التى من المفروض حتى أن اللوحة تحتفل بذكراها. وكان إبسن بشكل واضح غير سعيد بالتعبير عن الموضوع:

> **"يمكن للمرء أن يسأل هل فهم الفنانان حقيقة المادة كما تشكلت فى الوعى العام بعد الكارثة أو هل من غير الصحيح أن كل واحد منا يأتى بصورة مختلفة - ربما ضبابية وغير واضحة ووشوشة - لكنها لا تزال صورة مختلفة فى الذهن وأننا نطلب أن نرى بالضبط هذه الرؤية فى شكل متغير بطريقة مثالية فى العمل الفنى وتقدِّم فى ضوء النهار. هذه الموضوعية، هذه الغريزة الفنية التى تهمس فى**

أذن الفنان مسبقًا بما سوف يطلبه الناس من هذا العمل تتفق مع المطلب القومي.

(١٥: ٢٢٢)

هذه الفكرة شيلرية Schillerian وهردريانية Herderian وهيجلية Hegelian فى الوقت نفسه: يجب على الفن أن يعطى شكلاً موضوعيًا لأشواق الأمة ويجب على هذا الشكل الموضوعى أن يكون أفضل وأوضح وأسمى من أفكارنا نحن حتى يسمو بنا ويلهمنا، إن أسمى رسالة للفنان هى أن يكون نبيًا لأمته هو. لذلك ينبغى على الفنّان أن يضع رؤية شعبه فى إطار مثالي: إن واجبه هو أن يحول رؤيتهم إلى صورة "متحوِّلة بشكل مثالي". إن المسافة بين استخدام إبسن – وواضح أنه غير نقدى – لـ "التغير الأجمل فى الشكل" transfiguration فى خمسينيات القرن التاسع عشر وتناوله لنفس الكلمة بشكل ساخر جدا فى مسرحية ***البطة البرية*** فى ١٨٨٤ أمر يدعو للدهشة.

إلا أن – كما سنرى الآن – ***ليلة القديس جون*** نفسها بالرغم من مفتتحها ليست أنشودة تسبيح إلى الجبال النرويجية مستوحاة من داهل. هناك تعارض بين الطموحات القومية فى المفتتح وهى متناسبة بشكل رائع مع توقعات الجمهور والمسرحية نفسها والتى لم تكن كذلك. سأبيِّن أنه بصرف النظر عن تصريحات إبسن فى المفتتح ففى النص الفعلى لمسرحية ***ليلة القديس جون*** يحجب "ضوء

التغير الأجمل فى الشكل" عن شخصياته وبفعله ذلك يضعف المشروع القومى والمثالى فى المفتتح.

إن *ليلة القديس جون* وهى مسرحية نثرية بها أغانى فولكلورية وشعر ورقص تدور أحداثها فى مزرعة الأرملة مسز برج Mrs. Berg فى تلمارك Telemark (كانت تلمارك مقاطعة موطن إبسن وكانت وقتها محل إعجاب بصفة خاصة لجمالها الطبيعى وتقاليدها الفولكلورية الثرية). تتم سرًا خطبة جوليانا كنيست Juliane Kvist ابنه مسز برج من زواجها الأول وهى شابه نرجسية وسطحية إلى يوهانز بيرك Johannes Birk وهو طالب فى كريستيانيا. هناك أيضا لمسز برج ابنه لزوجها هى آن برج Anne Berg نوع من شخصية سندريلا Cinderella تسخر منها زوجة أبيها وابنتها لاخلاصها لقصص الجنيات والأغانى الشعبية النرويجية التى تعلمتها من جدها العجوز برج والذى لا يزال يعيش فى بيت المزرعة القديم التقليدي.

(كان لمسز برج بالطبع بيت جديد تم بناؤه لحظة قدومها للمزرعة) فى ليلة منتصف الصيف يصل بيرك إلى المزرعة بصحبة صديقه. جوليان بولسن الشاعر القومى المغرور المتهور الكئيب البيرونى Byronic.

يحدث التحول الحاسم إلى العكس فى حبكة المسرحية بواسطة نيسى Nisse وهو هنا المعادل فى الفولكلور النرويجى لـ "بك" Buck عند شكسبير والذى يضع عصارة عشب سرًى فى سلطانية البنش Bunch فى حفل ليلة منتصف الصيف.

وهذا يجعل من يشربه قادرًا على رؤية ما وراء المظاهر الخارجية - ويلمح الحقيقة الداخلية للنفس:

"ومن يذق عصيره الحلو،

سيفقد عينه بالنسبة للمظهر الخارجي

(يعرض الزهرة لينزل العصير فى سلطانية البنش)

الضباب الذى كان يغطى عينيه

سيزول عندما تعمل شعلات الحلم

ثم يشعر حقا بالقوة الداخلية

التى تحكم الغرفة المخبأة فى الروح

ولكن ذلك الذى ليس أمامه ما يفكر فيه مليًا

سيسير أعمى كالعادة و - ينام

(٢: ٤٥)

---

* البنش هو شراب مسكر.

وتحت تأثير الجرعة السحرية يعترف بيرك لنفسه أنه يعتقد أن جوليانا ليست إلا "لعوبًا طنأنة الصوت غريبة الأطوار". وبنهاية المسرحية تتم خطوبة بيرك لآن Anneوجوليان لجوليانا.

(٢: ٥٠)

وتكشف حبكة جانبية باهرة جدا أن مسز برج قد استطاعت بطريقة ما أن تنتزع بالخداع مزرعة بيركدالن من بيرك. [٢٥] والسبب فى أن بيرك لا يعرف هذا هو أنه فى سن عشر سنوات عانى من حمًّى خطيرة تسببت فى نسيانه الكامل لطفولته. وهذا هو أيضا السبب فى أنه يفشل تماما فى أن يتعرف على المزرعة ويدرك أن آن كانت رفيقة لعبه فى الطفولة. فى نهاية المسرحية عندما تتكشف جريمة مسز برج يمزق برج فى نبل الورقة التى تثبت الجريمة ويصبح الكل سعيدا.

إن أكثر الشخصيات إقناعًا بكثير شخصية جوليان بولسن والذى يقدم للجمهور على أنه "الشاعر". استباقًا لشخصيات مثل ستينسرد Steensgaardفى ***عصبة الشباب*** وهلمار إكدال فى ***البطة البرية*** وحتى أورليك برندل Urlik Brendelفى روزمرهولم فإن بولسن جبان غير صادق ومغرور بنفسه. إن أسمه نفسه يشير إلى ***عدم صدقة:*** فى النرويج فى القرن التاسع عشر كان جوليان اسمًا نادرا جدا ويبدو ***أجنبيًا*** للأذن ويحدث حتمًا تداعيات مع الإمبراطور الروماني. (جوليان، من ناحية أخرى، كان اسمًا شائعًا جدًا للنساء). بولسن اسم

عادى وإن لم يكن اسمًا قوميًا بصفة خاصة. إن حقيقة أن والد جوليان كان مالكا لمحل فى القرية يفشل أيضا فى أن يمده بالخلفية "القومية" التى كان يود بشدة أن تكون له. آن، من ناحية أخرى، وقد ولدت وتربت فى مزرعة العائلة القديمة فى تلمارك هى الفتاة نموزج الرومانسية القومية.

إن القراءة المعتادة لمسرحية ***ليلة القديس جون*** (إذا كان هناك قراءة معتادة: من النادر أن يعلق النقاد على هذه المسرحية التى تنصَّل منها إبسن) هى أن جوليان بولسن هو فقط شخصية لجلب الضحك، يمثل سخرية على الميل إلى إنتاج مسرحيات قومية غير صادقة فقط لنيل المكاسب من موضة القومية الرومانسية. طبقا لهذه القراءة يعبِّر المفتتح عن مشروع إبسن الحقيقى كما تم التعبير عنه فى ١٨٥١: بالتحديد "شوقه إلى أن يجد النغمة الأساسية القومية الصحيحة". (٢ : ١٧) ، [٢٦] باعتراف الجميع فى مسرحية ***ليلة القديس جون*** يفشل إبسن فى العثور على هذه النغمة الأساسية. هكذا يسير الجدال، لكن إذا كان صوته أقل من النغمة الصحيحة فذلك لأنه كان كاتب مسرح شابا عديم الخبرة ولأسباب تاريخية وجهه كان يعرف القليل جدا عن التقاليد الشعبية التى أراد أن يمتدحها وليس لأنه كان مرتاحًا لفكرة أن على الشعراء أن يغنوا أغنيات قومية تسمو بالروح. [٢٧]

إذا كان هذا صحيحا لكان بإمكاننا أن نقرأ المسرحية على أنها أهجية صريحة ضد القومية المزيفة. لكن هذا ليس ممكنا، مهما كانت نوايا إبسن

فسأبين أن *ليلة القديس جون* مليئة بالعناصر الميتامسرحية والميتاجمالية والتى لو جمعناها معًا لكشفت أن هذه مسرحية مفعمة بالصراعات الجمالية والأيديولوجية. دعنا نبدأ بحقيقة أن جوليان بولسن شاعر على الرغم من أنه شاعر على طريقة أولريك برندل لا يزال لم يكتب شيئًا. إن إبسن بوصفه "شاعرًا قوميًا" يشير فى قلب مسرحيته بوضوح إلى أن المسرحية سوف تستكشف العلاقة بين القومية والجماليات وعلى كل حال المسرحية تجعل نواياها فى هذا المجال واضحة تمامًا لأنه تحت تأثير وصل الحقيقة الذى أحضره النيس nisse يشرح جوليان لجوليانا أنه عندما ذهب إلى كريستيانيا ليصبح طالبًا اكتشف الجماليات والنقد وكل ما يطلق على ذلك الهراء غير القومي" (٢ : ٥٤). إلا أنه فى أحد الأيام اكتشف جوليان إن إصرار الجامعة على التعليم الجمالى يهدد بإضعاف روحة القومية. ولكى يطهر روحه القومية ذهب للنزهة فى الطبيعة النرويجية. وأعاد اكتشاف أصالته (٢ : ٥٤) ووقع فى حب "مثال" andeal ا (٢:٤٣).

كان مثال جوليان طبعا أكثر المخلوقات التى يمكن تصورها قومية بالتحديد الهلدر Hulder. إن فكرة أن الشاعر يحتاج إلى مثال نفسها كانت النقطة الرئيسية فى الجماليات "غير القومية" (أى الألمانية) التى كان جوليان يرغب فى دراستها فى الجامعة. فى تخيله للهلدر كامرأة جميلة فى حكايات الجنيات" ذلك المخلوق المحبوب الخيالى الذى يجلس تحت أشجار الزيزفون فى جوانب الجبال المظلمة التى يغطيها شجر التنوب spruce الجميل وهى تغنى أغنياتها المبهجة

فى سلم موسيقى صغير يظل جوليان للأسف جاهلاً بحقيقة جوهرية. (٢ : ٥٤).
إلا أنه فى يوم من الأيام أثناء قراءته مجلدا من قصص الجنيات القومية يكتشف وقد أصابه الرعب أن الهلدر هى امرأة جميلة فى كل الجوانب إلا واحدًا: إن لها ذيل بقرة، ذيل قبيح لحيوان لا يمكن ببساطة اخفاؤه.

"لا يمكننى أن أصف كيف عانيت. لقد خاضت الجماليات والقومية معركة مميتة فى صدرى - ولكن دعنى أقولها - هذه المرة التربية هزمت الطبيعة. كان ينبغى على أن أتخلى عن حبي" (٢ : ٥٥).

من الواضح أن إبسن توقع من جمهوره أن يعرف لماذا كان حبه للمثالى يتعارض مع ذيل البقرة أو بعبارة أخرى لماذا يقع أى شخص يضفى على الهلدر طابعًا مثاليًا فى صراع بين الجماليات والقومية. على أية حال جوليان يوضح هذه النقطة: ذيول البقر - هكذا يعلن - هى نمو غير طبيعى يتعارض مع فكرة الجمال" (٢ : ٦٣). هذا ليس ببساطة انتقادًا للقومية غير الصادقة لكنه تشخيص حاد للتناقض الذى من شأنه فى النهاية أن يضعف المشروع القومى الرومانتيكى كله. لأن ماذا يكون الحال إذا اتضح أن الحقيقة حول الطبيعة النرويجية والثقافة النرويجية والتقاليد النرويجية ليست جميلة؟ كيف يمكن للمرء ساعتها أن يحافظ على إيمانه بمثل أعلى قومي؟ (ماذا لو أن سل sel وكيف kve كانتا ببساطة كلمتين "غير شعريتين"؟) والأسوأ من هذا: ماذا يكون

الأمر إذا لم يكن الجمال ضمانا للحق والفضيلة؟ إن تهكم إبسن على حب جوليان بولسن للهلدر لا يحلل هذه القضايا بشكل كامل لكنه يقترب من إثارة أعصاب الجمهور النرويجى فى ١٨٥٣.

فى الفصل، يفتح جانب الجبل ليبيِّن احتفالات الجنيات والنيس والمخلوقات القومية الأخرى بليلة منتصف الصيف: "يفتح الجبل" - هكذا يكتب إبسن فى الإرشادات المسرحية - "وبالداخل يرى المرء قاعة كبيرة مضاءة إضاءة باهرة: يجلس ملك الجبل على عرش فى الخلفية. يرقص الجن والناس الذين يعيشون داخل الجبال حوله" (٢ : ٦٤). بعد أن يفشل جوليان بولسن تماما فى فهم ما يرى ينظف نظارته دون جدوى ويطلب المزيد من المساعدات البصرية:

"بولسن (إلى جوليانا) لكن هذا يبدو مبهجًا: إنه مشهد مأخوذ مباشرة من حياة الناس. أمل أن تكونى قد أحضرت نظارتك التى بدون ذراعين.

جوليانا:

طبعًا!

بولسن:

أنا فقط أرغب فى أن يكون أحد المصورين حاضرا.

جوليانا:

أو مصور شمسى على ألواح فضية daguerro typist

بولسن:

أنتِ محقة، هذا يكون أفضل".

(٢ : ٦٤ - ٥)

من الواضح أن بولسن يحتاج أن يتوسط آخرون فى خبراته. إن رضاه الفورى عن اقتراح جوليانا أن "المصور الشمسى على ألواح فضية" يفضّل على المصور كمفسر لرؤيته الخاصة يشير إلى أن هذا الشاعر الذى عينّ نفسه شاعرا لا إحساس لديه بالفارق بين الفن وغير الفن. طبقا للنظرية القومية الرومانسية يستطيع فقط فنان حقيقى - "نبيلناداهل" كما صاغها ولهافن - أن يغيِّر شكل التجربة العادية إلى الأحسن. إن المفارقة أكثر وضوحا لأن بولسن يعتبر نفسه شاعرًا.

بينما مفتتح إبسن ينبض بالرغبة فى جعل الفن التعبير المتغير إلى الأجمل عن روح الشعب فهذا المشهد يذكّرنا بقوة بإمكانية التمسرح والإيمان السئ الذى يقبع بالتحديد فى الإيمان الرومانسى بالرسالة السابقة للكاتب.

الفصل ٢ فى ***ليلة القديس جون*** هو أيضًا أول مشهد كبير لحديث إبسن حول المسرح. إن جانب الجبل يفتح كستار مسرح والزوجان المراقبان يمثلان بوضوح

الطرق المتعارضة من الفرجة. إن آن وبيرله وقد فهما المشهد فى الجبل على أنه حقيقى قد أخذتهما النشوة وتحولا بفعل تجربتهما الفنية. إنها يعيدان اكتشاف – وقد تعرفا على الأغانى والقصص – هويتهما الخاصة بهما ويدركان أنهما تعلما كل هذه الأشياء عندما كانا يلعبان معا وهما طفلان.

عن طريق التعليق المستمر على شكل ما يتم من إجراءات وأيضًا عن طريق إعطاء انتباه لنفسيهما أكبر مما يعطياه لما يرياه يحول جوليان وجوليانا حرفيًّا مشهدًا حقيقيًا إلى مسرح . لقد فهم جوليان وجوليانا بلاط ملك الجبل على أنه مشهد صعد إليه الفلاحون المحليون وعليه فقد اعتقدوا بالخطأ أن ملك الجبل عضو باللجنة المنظمة وأن النيس nisse جلف سكران. (انظر ٢ : ٦٥). بالإضافة إلى ذلك هما لا يستطيعان أن يتوقفا عن تهدئة نفسيهما على حسهما القومى والشعرى العظيم. وهما أيضا يشاهدان نفسيهما وهما يشاهدان: "بينما نجلس هنا بعين حادة لالتقاط الجوانب الشعرية من الحياة فإن الاحتمال الأكبر هو أن بيرك والآخرين غارقون فى النوم أو يحلمون حلما مبتذلا. " (٢: ٦٦ – ٧). باختصار إذا كانت أن وبيرك يمثلان التلقائية المضادة للتمسرح فإن جوليان وجوليانا يجسدان الإحساس بالذات والوعى الدائم والصنعه الفنية اللذين يميزان التمسرح.

ولكن أين يترك هذا جمهور إبسن؟ إذا قرئت ***ليلة القديس جون*** كمسرحية قومية غير معقدة فلا بد أن إبسن كان يقصد أن يتوحد الجمهور مع آن وبيرك

وأن يضحك على جوليان وجوليانا لكن ليلة القديس جون بها كثير من الوسائل الميتامسرحية والميتاجمالية، بأكثر من الوعى بالذات الفنى الذى يحول بشكل مؤثر دون الاستغراق والتوحد.. وكنتيجة لذلك فإن آن بصفة خاصة تبدو ساذجة بشكل لا يصدق وطرق جوليان وجوليانا العليمة فى النظر إلى الأمور لا تبدو غير فنية بشكل لا أمل فيه لكنها تظهر بدلا من ذلك كنموذج لطيف جيد لأى إنسان يواجه مهمة جعل مسرحية ليلة القديس جون لها معنى. إن حقيقة أن جوليان وجوليانا يدركان أنهما أيضا رفيقان فى الروح، أنهما أيضًا تقابلا من قبل - ليس فى مزرعة ولكن فى حفل فى مدرسة مدام أولسن Mrs. Olsen حيث داس جوليان وكان يرتدى صدرية صفراء على طريقة فرتر Werther لجوته - على قدم جوليانا - تحدث تكافؤًا مقلقًا بين الزوجين وبالتالى بين الأصالة والتمسرح يناسب النزعة إلى الحداثة أكثر مما يناسب المثالية.

وبعد ذلك تقريبا بعشر سنوات زعم إبسن فى مقال عام ١٨٦١ عن حالة المسرح فى كريستيانيا أن جماهير المسرح النرويجى كانت تخشى من نسيان أنفسها فى العمل الفنى بسبب نقص الثقافة والتعليم لديها: "فى مجتمع غير متطور كمجتمعنا تحدث نصف الثقافة half - culture [٢٨] خوفًا من الخطيئة يشبه الخوف من الأشباح.. يستولى على الناس كالكابوس. ويمنع الاستسلام المطلق التلقائى ويسىء الجمهور فهم وضعه حتى أنه يعطى إيحاء بأنه بعيد عما يدور ويسرع مبتعدا عن الاستمتاع " (١٥: ٢٥٥). بالتأكيد إبسن يتكلم هنا عن نفسه عندما كان أصغر سنا: ليلة القديس جون هى عن استحالة إنتاج فن قومى

صادق فى مجتمع كل محاولة فنية فيه تجعل الفنانين وكذلك الجماهير واعين بذواتهم.

طوال إقامة إبسن فى النرويج لا بد أنه كان يشعر بأنه معزول إلى الأبد عن الثقافة الحقيقية. هذا الموقف يتم التعبير عنه تعبيرا راقيا فى ***ليلة القديس جون*** حيث يوجد إبن حقيقى واحد للطبيعة وعدد طيب من أنصاف المثقفين لكن ليس هناك حامل حقيقى للثقافة. إن بيرك، والذى ينتهى به الأمر بالزواج من طفلة الطبيعي، موضوع بشكل أساسى فى المكان الذى كان يجب أن توضع فيه الشخصية ذات الثقافة الكاملة. لكن على الرغم من أنه لطيف بما فيه الكفاية ولديه الغرائز الصحيحة فإن شخصيته لا ترتبط بشكل خاص بالفن والثقافة والجماليات. بالنسبة لي، إن كون بيرك مجهول الهوية بشكل غريب يحوله إلى رمز لوضع إبسن نفسه فى ذلك الوقت فهو كاتب شاب ذكى وحساس لم يجد لنفسه بعد صوتا متفردًا.

ليلة القديس جون ليست مسرحية جيدة، إنها غير بارعة من الناحية الفنية وغير متوازنة من الناحية البنيوية. إن أى شئ تقريبا له أية أهمية يحدث فى الفصلين الأولين وهناك كثير من الشخصيات الزائدة عن الحد (يورجن كفيست Jorgen Kvist أخو آن على سبيل المثال يدور على خشبة المسرح بغير سبب واضح). إلا أن ليلة القديس جون فى شكلها المضطرب وغير المستقر تتميز بإحساس إبسن المعقد بالمفارقة وبعمق الفكر ويدور فى المسرحية نقد معظمه لا

يتخذ شكلا متبلورًا إلا أنه يحمل إمكانيات كبيرة للنموذج الجمالى الذى كان يسيطر على الثقافة النرويجية فى ذلك الوقت والذى كانت ***ليلة القديس جون*** نفسها تنتمى إليه بوضوح. لا عجب إذن إذا كانت فاشلة مع جمهورها.

فشل مثالى آخر: ليدى إنجر

بما أن الأصالة كانت ترتبط بالمشروع القومى الرومانسى فإن افتقاد الأصالة كان ينظر إليه كشئ أجنبى فى النرويج فى منتصف القرن التاسع عشر. هكذا كانت الحقيقة والإخلاص والأمانة والبساطة ودفء العاطفة الداخلية تقف إلى جانب القومية النرويجية بينما كانت المسرحية والأقنعة والنفاق والتظاهر والمشهد المبهر كانت ترتبط بالغدر الأجنبي. كان التعبير الذاتى القومى متواضعا وطبيعيا وتلقائيًا وكان استعراض النفس self - displany الأجنبى على الجانب الآخر مفتعلا ومحسوبًا. كإن الأول تعبيرًا صادقًا وكان الأخير تمثيلاً ولذلك فهو متمسرح.

لقد سبق أن رأينا أن ***ليلة القديس جون*** تخلط فى فهمها للتعارض بين التمسرح والصدق بطرق تجعلها غير مستساغة من الجماهير المعاصرة. إن مسرحية إبسن التالية ليدى انجر والتى لها عنوان فرعى "دراما تاريخية من خمسة فصول "تحاول بجهد أكبر أن تتماشى مع النموذج المثالى السائد. كتبت مسرحية إبسن الرابعة ليدى انجر فى ١٨٥٤، وقدمت لأول مرة على المسرح فى برجن فى ٢ يناير ١٨٥٥ كانت هى أيضا فاشلة على المسرح ولكن فى ربيع

وصـيف ١٨٥٧ نـشـرت مـسلسلة فى مـجلة يحـررها بول بوتن - هـانسن Paul Botten - Hansenوهو صديق حميم لإبسن. بعد ذلك وفى نفس السنة صدرت فى طبعة خاصة من المجلة من ٢٠٠ نسخة (فى ١٨٧٤ نشر إبسن طبعة منقحة لن أناقشها هنا). [٢٩]

من وجهة نظر الشكل *ليدى إنجر* هى أكثر مسرحيات إبسن إزعاجًا بشكل تام على الرغم من أن الشخصيات والمسائل التى تتعامل معها جذابة فإن الحبكة غير معقوله على الإطلاق. هناك أحداث مهمة تتم بالصدفة الكاملة، الشخصيات تخطئ فى التعرف على بعضها البعض بكثرة مزعجة وتمثّل بإهمال بناء على نتائج مستمدة من مقدمات منطقية خاطئة ودائما بنتائج كارثية. يبدو الأمر كما لو أن إبسن قد وضع لنفسه مهمة كتابة تراجيديا قومية كبرى باعتماده اعتمادًا كليًا على تقاليد حبكة الفارس farce [٣٠].

ورغم ذلك كله فمسرحية ليدى انجر تقدم مثالاً مثيرًا لكيف أن إبسن الذى لا يزال صغيرًا جدًا فى السن كان ينتمى إلى التعارض الإيديولوجى بين الأصالة المثالية القومية والتمسرح الأجنبى قليل القيمة. [٣١] تدور أحداث المسرحية فى ١٥٢٨ عندما كانت النرويج على وشك أن تفقد الآثار المتبقية من استقلالها القديم وتقدم حبكة ميلودرامية عنيفة تتركز حول محاولة ليدى انجر الخفية تشجيع حركة للتحرر القومى تضع فيها ابنها غير الشرعى من الكونت السويدى الثائر ستين ستور Steen Sture هو الشاب نيلز ستينسون Niels Steensson

على عشر النرويج. لم يسمح لنيلز ستينسون الذى رباه فلاحون فقراء أن يتعلم القراءة. بعد وصوله إلى منزل ليدى انجر الكبير فى الضيعة كرسول بسيط كان لا يعرف بعد من هما أبواه. بعد أن تخطئ الرسول صغير السن معتقدة أنه الابن الشرعى لستين ستور تجعلهم يقتلوه لكى تحمى مطالبة ابنها هى بالعرش. تنتهى المسرحية باكتشافها خطأها القاتل فى مشهد بالغ الميلودرامية يشبه إلى حد مدهش نهاية مسرحية الأشباح.

فى نهاية المسرحية يتضح أن نيلز ستينسون هو الشخص الوحيد الذى كان يمكن أن يجمع الدعم الكافى ليصبح ملكا لنرويج مستقلة. إنه يمثل - وهو الصادق التلقائى الطبيعى - تركمًا زائدًا عن الحد للمثل العليا القومية الرومانسية النرويجية: شاب وفلاح مع أنه بحكم مولده من النبلاء الأعليين فهو حامل وعى الأمة الذاتى الذى لم يتطور بعد. وبما أنه أعفى من التعرض للتأثير المفسد للثقافة المطبوعة print culture فهو أكثر شبهًا بطفل الطبيعة عند روسو من أى شخص آخر فى المسرحية (وهكذا فيه الكثير المشترك مع آن فى ***ليلة القديس جون***) وعلى الرغم من أن شخصية نيلز ستينسون ربما كان المقصود منها أن تكون نموذجا للمثل العليا القومية فهو ساذج ويثق بالناس وجاهل لدرجة أنه يبدو غبيا. إنه بتسليمه حزمة من المستندات الحاسمة فى سعادة (وهو ما لم يكن ليفعله لو كان قادرًا على قراءتها) فهو يقر بموته هو دون أن يعلم.

تضع المسرحية ليدى انجر ونيلز ليك Niels Lykke وهو نبيل ماكيافيلى دانمركى فى مواجهة نيلز ستينسون. تقدم المسرحية نيلز ليك بصفة خاصة فى البداية كمتآمر أنانى متلاعب ومخادع. إلا أن إبسن لا يدع مثل هذه الشخصيات المتناقضة ذات الصبغة الميلودرامية الصارخة دون مساءلة. (٣٢) منذ البداية نفسها ليدى أنجر شخصيه معقدة شيطانية ونيلز ليك الشرير يكسب مكانة عندما يقع فى حب إلين Eline ابنة ليدى انجر. إن إيلين الشرسة والتى تتسم بطابع بطولى هى سلف Precursor سفانهيلد فى مسرحية ***كوميديا الحب*** وأجنس فى مسرحية ***براند*** إلا أنها لم تُعط شيئًا تفعله باستثناء أن تنعى موت أختها لوسيا Lucia وتقع فى حب نيلز ليك. إلا أن نيلز ليك بالضبط هو الرجل الذى خان حب لوسيا ودفعها بذلك إلى موتها المبكر. على الرغم من أن المفترض أن يكون نيلز ليك رجل نساء ماكيافيليا فهو يقدِّم لنا على أنه قادر على الحب العاطفى ويأتى عليه الوقت ليأسف على أعماله السيئة على الرغم من أن ذلك يأتى فقط فى وقت متأخر جدا. وواضح جدا أن أبسن مفتون بالدانمركى The Dane كشخصية تمثل القوة الجنسية الرجولية فهو يفشل فى أن يجعله شريرًا حقيقًا بالطريقة التى كانت تتطلبها حبكته الميلودرامية.

أما بالنسبة لليدى انجر فهى من أكثر شخصيات إبسن النسائية جاذبية. إنها قوية وعاطفية وقائدة طبيعية لا يمكن وضعها فى أى خانه للتبسيط. ولأن لا أحد يعلم أن لها ابنًا غير شرعى فقد اضطرت إلى التعامل مع الأسرار والأكاذيب منذ ولد وهى حقيقة تجعلها تظهر أمامنا غير صادقة وغير قومية

أيضًا. إن مسرحية ليدى انجر بعدم إعطائها أهمية لأنماط "الأنوثة" femininity المثالية تفشل بمفردها فى أن تقدم شخصيات نسائية نبيلة ونقية ومضحية بالنفس والتى تتوق إليها جماهير منتصف القرن التاسع عشر. [٣٣]

إذا كانت مسرحية ليدى انجر تتفوق على مقدماتها المنطقية الأيديولوجية والجمالية فليس فى القليل لأن المسرحية تجعل من الصعوبة البالغة التمييز بين الأبطال والأشرار. كلا ليدى انجر ونيلزليك شخصية يتعايش فيها النفاق والصدق. بينما قد يكون المقصود من نيلز ستينسون أن يكون نوعًا من المثال القومى فهو يظهر كغبي. إن موته محزن لكنه ليس تراجيديًا. بنهاية المسرحية فقدنا رؤية أى شيء يشبه المثال القومى وهذا هو السبب فى أن المسرحية فشلت. [٣٤] أضع هذا فى صيغة جمالية فأقول مرة ثانية فشل أبسن فى أن يقدم كتابة "مثالية" بما يكفي. فى نهاية ليدى انجر لم نتصالح ولم نسمو. يرجع ذلك بدرجة كبيرة إلى أن من الصعب أن نضع أيدينا على أماكن مصادر الجمال والحق والخير فى هذه المسرحية.

نجاح قليل: العيد فى سولهوج

بحلول عام ١٨٥٥ كان إبسن قد كتب أربع مسرحيات لم تحظ أى منها بأى نجاح فى النشر أو على المسرح إلا أن جهده التالى ***العيد فى سولهوج*** استقبل بحرارة. هذه هى حكاية شعرية - كتبت فى أثناء صيف ١٨٥٥ - عن حب وزواج فى العصور الوسطى مليئة بالأغانى والموسيقى ولكن هناك نغمة تحتية تراجيدية

فى قصة مارجريت Margrit المعتزة بنفسها والتى تزوجت رجلا من أجل المال وتخسر حب حياتها لصالح أختها. قدمت مسرحية ***العيد فى سولهوج*** لأول مرة فى ٢ يناير ١٨٥٦ فى برجن. فى ليلة الافتتاح ولأول مرة فى حياته حظى إبسن بالعديد من تحيات الجمهور. وفى وقت لاحقا من تلك الليلة - زفه اوركسترا المسرح وحشد كبير من الناس خارج مسكنه. "أعتقد تقريبًا أنى تركت نفسى منفعلاً حتى إنى فكرت فى أن أوجه حديثًا للحشد. بالتأكيد أنا أعلم أنى كنت أشعر بالسعادة الغامرة" هكذا يكتب إبسن. (٣: ٢٧).

اليوم تبدو قراءة ***العيد فى سولهوج*** شيئًا تافهًا على الرغم من أن بها بعض اللحظات الممتازة. هناك مشاهد معينة بين مارجريت وزوجها بنجت Bengt بصفة خاصة تكشف عن علاقة تستبق العلاقة بين يورجن تسمان Jorgen Tesman وهيدا جابلر. والمسرحية مكتوبة فنيا أفضل من ليلة القديس جون وهى تخلط النثر والأغنية العاطفية ببراعة. إن الأخت الأصغر سيجن Signe هى المرأة التى هى أساسًا الشابة البريئة النقية لدى المثالية (يقع جودموند Gudmundفى حب" روحها البريئة الطفولية" (٣: ٦١) مارجريت على الجانب الآخر، امرأة صعبة بوجهين. بعد أن تزوجت من أجل المال تقترب من قتل زوجها المضجر والمدمن للكحوليات إلى حد ما. تقدم الحبكة لحظات من اللبس فى الشخصيات والتشويق الميلودرامي: يترك مشروب مسمَّم دون أن يلمسه أحد فى اللحظة الأخيرة. البطل جود موند والذى أعلن أنه خارج على القانون لقوله الحق فى المحكمة يتم إنقاذه بطريقة مفاجئة فى شكل مبعوث الملك ويعيد إليه أراضيه

وممتلكاته. سيجن وجودموند سيتزوجان وتدخل مارجريت التى قتل زوجها بشكل مناسب conveniently على يدى جار عنيف ديرا. على الرغم من أنها تسلية ناجحة المسرحية لا تبدو لى أنها تتعامل مع المسائل الجمالية العظمى لعصرها. ربما كان هذا هو بالضبط ما أعجب الجماهير النرويجية فى ذلك الزمن.

فى مارس ١٨٥٦ قدمت ***العيد فى سولهوج*** فى كريستيانيا. وكما حدث فى برجن كان الجمهور سعيدًا على الرغم من أن نقاد العاصمة لم يكونوا سعداء. كان الاستثناء الوحيد بيونسترجن بيورنسون ذا الأربعة وعشرين عامًا الذى دافع عن إبسن بحرارة فى ***Morgenbladet***. كان شعر إبسن "من بين أجمل ما كتب بالنرويجية أبدًا والأعظم اتساقا فى النغم". [٣٥] نجلس مستندين إلى حافة الصندوق. لم نعد نرى. ننصت فقط ونحلم. سرعان ما يتحول كل شىء من أجل روحنا. نحن لن نعد فى المسرح ولكن فى قلعة من العصور الوسطى ذات أبراج ومداخل مقنطرة archways وجسر متحرك drawbridge ومقابر. لم يعد الممثل هو الذى يؤدى ولكن فلاح، شاعر غنائى متجول جاء إلى القلعة ويريد أن يغنى قصيدة لك فى الغناء الكبير" [٣٦] ينسى بيورنسون المسرح وقد استغرق فى المشهد - مثل عذرائه الصيادة ويدخل عالم إبسن الشعري. يذكّرنى ذلك بعادة ديدرو عندما كان يتخيل نفسه داخل لوحات المشهد الطبيعى الذى أحبه أو الدخول فى محادثات متخيلة مع الشخصيات الموجودة فى اللوحات والمسرحيات والروايات. مثل ديدرو يقيس بيورنسون جودة المسرحية باستغراقه هو نفسه فى الخيال القصصى الذى يقدمه العمل كما لو كان استغراق المشاهد يشهد فورًا

بجودة العمل الفني، وبالـ "حساسية" (بالمعنى الذى يقصده ديدرو)، الإحساس بالشعر والإنسانية فى نفس المشاهد.

المثالية المتصارعة: "فى معرض الصور" و "فى المرتفعات"

بخلاف بيورنسون استمر إبسن فى أن يتعذب عذابًا شديدًا بشأن المثالية. فى ١٨٥٩ يبدو أنه كان قد قضى وقتًا طويلاً وهو يفكر فى المشكلات الجمالية. فى سبتمبر ١٨٥٩ نشر سلسلة من القصائد تتكون من ثلاثة وعشرين قصيدة (معظمها سونيتات sonnets) بعنوان فى معرض الصور" معلنًا فى ملحوظة فى المحرر أنها تنتمى إلى "فترة أبكر فى حياته وتطوره الشعري". [٣٧] لم يذكر اسم معرض الصور المقصود لكن من الواضح أنه معرض Konig liche Galerie فى درسدن والذى زاره إبسن فى ١٨٥٢ . يرى معظم النقاد أن سنة التأليف هى ١٨٥٣ – ٤ . من غير المعروف إذا كان إبسن قد أجرى تعديلات* فيما بعد. [٢٨]

هذه السلسلة تتعلق بشاعر يشعر بأنه غير قادر على أن يكتب وقد أثقلته الشكوك حول رسالته. فى السونيتات من ٤ إلى ٩ يتذكر الشاعر المحبط زيارة لمعرض صور حيث مارس مرة تجربة الحماس والإيمان اللذين يلهمهما الفن الخالد.

* السونيتا قصيدة، من ١٤ بيتًا.

هناك أوجه شبه مدهشة بين تقديم إبسن للتأثيرات المتعلقة بالسمو بالمشاعر للتصوير وتقرير يورنسون عن التأثير المجيد للتمثيل العظيم فى العذراء الصيادة.

يشعر الشاعر فى نشوته الجمالية أن صمت المعرض هو أرقى من صمت الكنيسة. عندما ينظر إلى اللوحات تمتلئ روحه بالأمل والإيمان.

"نعم، هنا أشعر أن الله بداخلى لأنى أستطيع أن أشعر بتحرك مشاعرى وأننى فى نشوة عن طريق فكرة الجمال الذى يتكشف هنا.

أرى فكرة الله وقد جعلت واضحة وتشكيلية، أنظر! لذلك وروحى تسمو أيضًا وتتمدد وينسحق شيطان الشاك فى داخلي! [٣٩] (١٤: ٢٤٢)

من خلال الفن والذى يعطى هيئة تشكيلية لفكرة الله يحس الشاعر بنشوة تمامًا كازولد Oswald وكورين Corinne فى معرض صور الفاتيكان Vatican Gallery واللذين كانت نفساهما "قد رفعت إلى الآمال الممتلئة بالحماسة والفضيلة". لأن - كما قالت مدام ده ستيل - الجمال "يوقظ دائمًا شعورًا دينيًا فى قلوب البشر" [٤٠].

إن موضوع الشك واضح. إن مشكوك الشاعر بشأن رسالته والتى تتغذى فى الوحدة Solitude والمخبَّأة فى أعماق روحه تنسحق بواسطة الخبرة الجمالية

التى تضع الله داخل روحه وبهذا تقلل من التناقض بين الداخل والخارج، بين النفس والآخر وغير ذلك يمكن ملاحظته كلما تحركت هذه القصيدة لتفكر فى المواهب الفنية التى تعيش فى وحدة lonely والمنسحقة والمحبطة. إن شكوك الشاعر - كما أعتقد - تسجّل أيضًا إحساسه بأنه ممزق بين المثل العليا الجمالية المختلفة - بين ما هو مثالى وما هو عادى كما سنرى. إن تصوير فكرة القوة الجمالية مجازًا على أنها ورم يضيف نغمة تحتية جنسية تؤكد انشغال القصيدة بقوة الشاعر.

تحتوى "فى معرض الصور" على إشارات للوحات عديدة مازالت معلقة فى درسدن، ***سيستين مادونا*** Sistine Madonna لرافائيل والليل Night لكوريجيو Correggio و***مادونا والطفل*** ***Madonna and Child*** لموريلو .Murillo فى خمسينيات القرن التاسع عشر كانت هذه اللوحات أيقونات للذوق المثالي. كان رافائيل بالذات "الكاهن الأعلى للجمال" فى وقت "تخطى فيه الجمال قارة فنية" كما قال أحد نقاد اليوم.[٤١] بالنسبة للمثاليين - كان رافائيل المصور الكامل، المصور الذى عرف كيف يجعل المرء يشعر بوجود المثالى فى كل ضربة فرشاة. بموت المثالية خُفّض رافائيل من المقدس إلى مجرد جيد جدا. فى أواخر تسعينيات القرن التاسع عشر ظلت دورا Dora (لفرويد Freud) "ساعتين أمام لوحة Sistine Madonna منتشية فى "إعجاب صامت" لكن فى ذلك الوقت يدلنا هذا فقط على أنها كانت سيدة شابة حسنة التربية من الطبقة البورجوازية وقد

خضعت لمقاييس الذوق المتزايدة فى قدم الطراز التى وضعها من هم أكبر منها سنًا. (٤٢)

اللوحات الثلاث المذكورة جميعها لها موضوعات دينية: هناك عدد ٢ مادونا ومشهد عن ميلاد المسيح. ويقف على نقيض هذا الإشارة المتعلقة بالنوع الفنى إلى لوحات الحياة اليومية الهولندية فى السونيتا V والتى تستدعى "الهولندى السمين" يحيط به أوز وبط ودجاج ميت:

"ولا تطغى لوحة على الأخرى

البنفسج والخزامى أخت وأخ

مرتبطان فى بوكيه واحد

لذلك ألا أستطيع أن استخدم السونيتا بهذه الطريقة

لأربط شقائق النعمان مع السوسن الذهبي

أن أجمع بين رفائيل وجان فان ميريس

Jan Van Meiris؟

مات جان فان ميريس (١٦٦٠ - ٩٠) صغيرًا دون أن يحقق الكثير كفنان - كل من أبيه فرانز Frans وأخيه ويلم Willem كان معروفًا أكثر منه. القليل فقط من

لوحات جان معروف اليوم ولم يمتلك معرض الصور فى درسدن أبدًا أيًا منها. بالنظر إلى عدم أهمية جان فان ميريس تساءل النقاد عما إذا كان إبسن كان يقصدا استدعاء جان فان هويسوم Jan van Haysum والذى لا بد وأنه عرف لوحاته المشهورة عن الزهور وليس أقل أسباب هذه المعرفة أن لوحة منهم كانت موضوع نص شعرى مشهور كتبه هنريك ورجلاندHenrik Wergeland. (٤٣)

لو افترضنا أن إبسن يعنى ما يقول فإن جان فان ميريس يمثل الفنان غير المعروف الذى لم يكن موضوع استحسان والذى لن يصل أبدًا إلى قمة الشهرة. هذه القراءة تتفق جدًا مع اهتمام سلسلة السونيتات العام بالفشل الفني. إذا وضعنا لوحات الحياة اليومية الهولندية جنبا إلى جنب لوحات المادونا الإيطاليات نجدها تمثل أيضا الفنان الشمالى فى مواجهة الجنوبى وفوق كل شىء الرغبة فى الواقعية، فى العادى واليومى فى الفن.

هذا الجزء من المسلسل الشعرى إذن هو عن رغبة الشاعر فى أن يصالح محتويين جماليين مختلفين، المثالية والواقعية أو المثالية واليومي. الذى يهم فى الفن – كما يعلن – هو الشكل Form. يستطيع الفن أن يهضم أى شىء (إنه معدة نعامة). إن ما يجعل العمل جميلاً هو الشكل:

"نعم إنه الشكل، إنه الشكل فوق كل الأشياء الذى يرفع عاليًا طيران خيال الشاعر ويضمن أن من سيغنى هو عبقرى قوي" (٤٤) (N, 144).

لكن إذا كان الأمر كذلك - هكذا يستأنف الشاعر - إذن فليس هناك حاجة إلى التحليق إلى مناطق "تكسر فيها الأجنحة وتشرخ الأصوات وتهتز" (N, 144) وقد نستطيع أيضًا "أن نصوغ الصور من لحم ودم / من الحياة اليومية، كشعراء الصور الساكنة "still- life poets" (N. 144 ، معَدّل amended).

إن إبسن الشاب مثل بلزاك وجورج صاند قبله يفكر فى المثالية والواقعية كمداخل جمالية لا تتعارض مع بعضها البعض يجمع بينها فى النهاية مثال الجمال الشكلي.[٤٥] إن ما يقلق أكثر هو إدراك الشاعر أن إذا كان العالى والواطئ، المادونا وكذلك مجموعة من الأوزامليت سيدخله إلى المجالات العليا للفن إذن فليس هناك سبب ليعبد المادونا - المثال - على الإطلاق. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة تركت دون تطوير فإنها تساهم فى جو الشك الجمالى للقصيدة، الإحساس بأن هذا الشاعر لم يجد بعد صوتًا متفردًا خاصًا به.[٤٦]

يحكى تسلسل مهم "فى معرض الصور" قصة امرأة أرادات أن تصبح فنانة لكنها - مثل سفانهيلد Svanhild فى مسرحية ***كوميديا الحب*** - تكتشف أنه على الرغم من أن لديها روح الفنان تنقصها موهبة الفنان. بينما هى جالسة وحدها فى أبعد حجرة فى معرض الصور تنسخ لوحة ***مادونا والطفل*** لموريلو. مثلها مثل جان فان ميريس المرأة الفنانة الفاشلة هى تجسيد مؤثر لموضوع دائم فى أعمال إبسن: الصراع بين الخيال والإرادة الإنسانيين والطاقة الإنسانية أو لنقولها بلغة كانط، الصراع بين الحرية والضرورة.

هناك قصيدة أخرى نشرت فى ١٨٥٩" فى المرتفعات" تقرأ هى أيضا بشكل شائع على أنها قصيدة عن الجماليات. [٤٧] فى هذه القصيدة الملحمية يترك الشاعر أمه وحبيبته وراءه فى الوادى ويبقى فى المرتفعات يعيش عيشه الصياد وأحيانا يصحبه غريب غامض وساخر لا يختلف عن ميفيستوفيليس Mephistopheles فى مسرحية **فاوست** ***Faust*** والذى يحث الشاعر على أن يترك كل صلاته البشرية وراءه. يرى الشاعر من الجبال العالية النيران تشتعل فى كوخ أمه. بينما يحترق الكوخ وتموت الأم يتحدث الغريب القادم من الجنوب حديثًا مطولاً عن التأثيرات بديعة المنظر التى يحدثها إتحاد ضوء القمر مع النيران فى ليلة الشتاء المظلمة: "لقد رأى المشهد من خلال يده المجوفة / لكى يحصل على المنظور الصحيح" (N, 88) . إن ما يدعو إلى الدهشة أن تترك القصيدة هذا التناقض الواضح بين الأخلاقيات والجماليات دون حل على الإطلاق لو كان إبسن الشاب قادرًا على أن يخضع للمطلب المثالى لكان بالتأكيد قد وجد طريقة لحل هذا التناقض الصارخ.

بعد ذلك فى تسلسل موصوف بلغة المنظر الجميل picturesque terms تذكرنًا بلوحة تيدماند لزفاف فلاح رسمت من أجل قلعة أوسكارشال يراقب الشاعر من البعد زفاف حبيبته. على الرغم من أنه يشعر بالألم إزاء هذه الأحداث فإن يشعر أيضا بالتحرر. بينما تختفى حفل الزفاف من نظره يتعجب:

"لقد تاجرت بأغنيتى الشعبية الأخيرة

من أجل نظرة أعلى للأشياء.

أنا مكسو الآن بالصلب

أنا أتبع الوصية

التى تطالبنى بأن أتجول فى البلدة العالية

لقد عشت حياتى فى الأرض الواطئة

بأعلى هنا فى المرتفعات هناك الحرية والله

بأسفل هناك يتحسس الآخرون طريقهم.[٤٨]

هناك صراع آخر متكرر عند إبسن يظهر فى هذه القصيدة: صراع فيه رجل يتمزق بين رسالته وبين واجباته حيال عائلته (يعود فى براند ***وعدو الشعب وإيولف الصغير وجون جابريل بوركمان*** وحتى فى ***عندما نستيقظ نحن الموتى***). حتى النساء تقع فى هذا المأزق: فى بيت الدمية تختار نورا اختيارًا يتشابه كثيرًا مع اختيار الشاعر هنا وفى الأشباح تكتشف مسز ألفينج أنه كان ينبغى عليها أن تختار رغباتها هى فوق واجباتها الزوجية. فى "على المرتفعات" يختار الشاعر رسالته. هل تستأهل التضحية؟ القصيدة تترك القارئة تستخلص نتائجها هي. اليوم قد نتساءل هل يمكن للفن أن يبرر حياة ذات علاقات إنسانية مدمرة. لكن من وجهة نظر مثالية لم يكن هناك شك فى ذلك فى الحقيقة:

أن يتبع المرء رسالته الفنية هو التصالح الكامل للحرية مع الضرورة، أن ترفض هذه الرسالة معناه أن تترك البحث عما هو مثالى وهو وحده الذى يعطى الحياة الإنسانية معنى؟؟.

على الرغم من أن الفنان فى هذه القصيدة يعانى الكثير وجوديًا وعاطفيًا لكى يقطع كل الصلات العادية فإنه فى النهاية يجد الحرية والكيان الأعلى من كل الكيانات، الله.

لكن هذه ليست بالضبط نهاية القصة. أن الإحساس الحاد بالاختيار المر، الإحساس بالصراع والخسارة المرتبطين باختيار المثالى (الرسالة الشعرية / يضعف أى تصالح منسجم. بالنسبة لهذا المتكلم إن إضفاء الطابع المثالى على الفن ليس أمرًا واضحًا فى حد ذاته وليس أيضا بالضرورة إنجازًا مستقرًا. "فى المرتفعات" تصوَّر الصراع بين الفن وغير الفن كصراع بين الـ "عالي" و "الواطئ"، بين الجبل والوادي، بين الآفاق المفتوحة وحياة الصياد الرعوية والأفق المغلق وتعب الفلاح اليومي. إن اليومى متحالف مع الحب والزواج والعائلة. إن الرؤية الفنية تتطلب العلو والمسافة و"المنظور". إلى اليومي.

إلا أن هذه القراءة تجعل الأمر يبدو كأن المادونا وحدها وليس بط وأوز "الهولندى السمين فى "معرض الصور هى التى لا تتعارض مع الرؤية المحلقة من المرتفعات. عند المقارنة بين القصيدتين نجد توترًا لم يحسم يحيط بمكان اليومى

- مكان الواقعية - فى جماليات إبسن. فى ١٨٥٩ كان إبسن فى طريقه إلى الإحساس الحاد بصراعاته الجمالية لكنه كان لا يزال بعيدًا عن أن يحلها.

انتصار مثالي: ترج فيجن

فى ١٨٦٢ نشر إبسن نصين مختلفين اختلافًا جذريًا. النص الذى ظهر أولا كان "ترج فيجن" وهو قصيدة ملحمية تصويرية pictorial مثالية قومية تاريخية بطولية وتسمو بمشاعر المرء. وقد جاءت فى أعقابها بحماس المسرحية الشعرية الساخرة المضادة للبطولة - كوميديا الحب. والمسرحية - التى تدور أحداثها فى النرويج المعاصرة - تضع أفكار الحب المثالية فى تناقض مع تجربة الزواج فى الحياة اليومية ولا تقدم الراحة ولا السمو بالمشاعر. كيف نشرح مثل هذا التغير الملحوظ والمفاجئ فى الاتساق؟ إن دارس إبسن العظيم دانيل هاكونسنز Daniel Haakonsens يشير إلى "ترج فيجن" على أنها "أول قصيدة مكتوبة بإصرار تام تخرج من يد إبسن "وإلى كوميديا الحب" على أنها أول مسرحية جيدة منسقة كتبها إبسن على الإطلاق". (٤٩) لماذا تكون هذه الأعمال أفضل كثيرًا من النصوص التى سبقتها؟ . سأبدأ بالنظر إلى "ترجى فيجن". "ترجى فيجن" - وهى قصيدة ملحمية من ثلاثة وأربعين مقطعًا مقفى تقليدية تمامًا فى الشكل. تبدأ بلمحة عن ناسك غريب ذى شعر رمادى يعيش فى أطراف الساحل الجنوبى من النرويج. فى المقطع الثانى يخبرنا الراوى أن المرأة الأولى التى رأى فيها ترجى Terge رجلا عجوزا سعيدًا مسترخيًا يبيع السمك من قاربه. عند نهاية القصيدة ندور دورة

كاملة فالمقطع الثانى بالنسبة للمقطع الأخير يعيد المقطع الثانى والمقطع الأخير يصف الحشيش البرى غير المهذب الذى ينمو فوق قبر ترجى فيجن.

فى المقطع الثالث تستقر القصيدة لتقص قصة ترجي. لقد فر - عندما كان شابا متهورا - إلى أمستردام. عندما عاد كشاب ممتاز كان أبواه وبقية عائلته قد ماتوا. تزوج بسرعة وعلى الرغم من أنه قد يكون قد أسف فى البداية لفقده حريته إلاَّ أن مولد ابنته الصغيرة أنَّا Anna حوَّله إلى رجل بيت نموذجي. دمَّر التاريخ حياة ترجي: فى ١٨٠٩ حاصر الإنجليز البحار النرويجية قاطعين كل اتصال بين النرويج والدانمرك. تهدد المجاعة التى نشأت نتيجة لذلك بقتل عائلة ترجى ويجدِّف ترجى بالقارب إلى الدانمرك ليشترى قمحًا. وعند عودة ترجى إلى وطنه بالضبط بالقمح واهب الحياة تمسك به بارجة إنجليزية يقودها لورد صغير السن فى الثامنة عشر. يغرق زورق ترجى الصغير بكل القمح. على سطح البارجة يركع النرويجى المعتز بنفسه على ركبتيه ويطلب الرحمة من أجل زوجته وطفلته ولكن دون جدوى. بعد خمس سنوات فى سجن إنجليزى يعود ترجى إلى موطنه فى ١٨١٤ سنة التحرير ليجد أن أسرته الصغيرة ماتت من الجوع ودفنت كالفقراء فى قبر لا تميِّزه أى علامة.

ثم يصبح ترجى ربَّانًا شجاعًا سريع الغضب ومتهورا. فى أحد الأيام بعد ذلك بسنوات تهب عاصفة مرعبة ويصبح يخت yacht إنجليزى فى خطر. يقدم ترجى على إنقاذ اليخت ويتعرف على صاحبه، إنه اللورد الإنجليزى تصحبه

زوجته وطفلته. يطلب ترجى منهم أن يصعدوا على ظهر قاربه الصغير إذا كانوا يريدون الحياة. تصيح الأم الإنجليزية "أنًا Anna، يا طفلتي! "بعد أن يسمع ترجى الاسم يرتعش لكنه يبحر بقاربه مكملا طريقه.

على مرأى من البر يضرب ترجى بمجدافه فجأة فى قاع القارب فى نفس المكان تماما حيث غرق قاربه. فجأة يتذكر الرجل الإنجليزى البَّحار النرويجى والآن يزأر ترجى برغبته فى الانتقام. يطلب الإنجليزى النبيل - وقد ركع على ركبتيه - الرحمة لكن ترجى يطلق العنان لغضبه كله. على الرغم من أن زوجته وطفلته كانا فقيرين وليس فيهما شئ مميَّز فقد كانا يهمانه بقدر ما تهمه عائلة اللورد. الآن جاء الوقت على اللورد العظيم ليشعر بما شعر هو به يوما. يهدد ترجى وقد أمسك بأنًا الصغيرة وأمها بأن يغرقهما كليهما إذا تحرك الرجل الإنجليزي. بعد أن أدرك الرجل الارستقراطى أنه عاجز عن الدفاع عن نفسه يتحول شعره فى لحظة إلى اللون الرمادى كما فعل شعر ترجى يوما.

فى هذه اللحظة يعود السلام والانسجام إلى ترجي. يقبل يدى الطفلة الصغيرتين بعد أن ينزلها برفق ويشرح أن كل تلك السنوات الطويلة فى السجن قد جعلته عليل الفؤاد. ثم يقود اليخت بخبرة إلى البر. فى اليوم التالى يأتى اللورد والسيدة ليشكراه لإنقاذه لهم لكن ترجى يربت على رأس الفتاه ويجيب : "لا، إن الإنقاذ جاء فى الوقت المناسب هناك / من هذه الصغيرة جدًا بواسطتي!" (N, 73) بينما يراقب ترجى اليخت وهو يتجه نحو البحر يذرف دمعة أخيرًا:

"إن خسارتى كبيرة لكن جائزتى كبيرة

ربما كان كل شىء هو أعظم ما يمكن أن يكون

فى شىء عاقل

لذلك فالشكر يا ربي، هو لك بحق!"

(N, 73)

نغمة التصالح هذه يدعّمها المقطعان الأخيران اللذان يضفان شيخوخة ترجى السعيدة: "ثم أبحر إلى وطنه وقد فرد الشراع / فى الشمس الساطعة، الصقر العجوز" (N, 73) . ثم ينتهيان بصورة قبره وقد غطته الحشائش والزهور البرية.



هيبـوليت (بول) ده لا روش Hyppolyte (Paul) Delaroche (١٧٩٧ - ١٨٥٦)

إعـدام ليـدى جين جـراسى The Execution of Lady Jane Grey, ١٨٣٣

(زيت على الكنفا)، المعرض القومى، لندن، مكتبة بريدجمان للفن.



إيليف بترسن Eilif Peterssen، ***كريستيان الثانى يوقع الأمر بموت تورين أوكس*** ***Christian II Signing the Death Warrant of Totben Oxe***، ١٨٧٦ .

صورة فوتوغرافية بواسطة ج. لا يتون: المتحف القومى للفن والمعمار والتصميم، أوسلو.



أرنولد بوكلين

Im Spiel der Wellen, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek Munich and Kunstia - Archiv ARTOTHEK, D-Weilheim.

تقدم "ترجى فيجن" تابلوهات كثيرة بوصفها ميلودرامية جدا وقومية بعمق ومثالية تماما وحتى تصويرية أكثر من بيرجينت. زفاف ترجي، ترجى وهو يلعب مع ابنته الصغيرة، ترجى وهو يجدّف فى القارب إلى الدانمرك من أجل القمح، البحارة الإنجليز وهم يدمرون قارب ترجي، ترجى على ركبتيه على سطح البارجة الإنجليزية يطلب الرحمة، ترجى فى السجن الإنجليزي، اليخت الإنجليزى فى العاصفة، ترجى يؤرجح الطفلة الإنجليزية فوق البحر الثائر، اللورد الإنجليزى على ركبتيه أمام ترجى فى العاصفة الثائرة، ترجى يبع السمك فى قاربه، الزهور البرية على قبر ترجى.

بصفتها قصة رمزية بلغت حد الكمال للنرويج فى القرن التاسع عشر فإن ما تثيره "ترجى فيجن" من أسىً قومى يدعو إلى الإعجاب :فالملاح الفقير الذى يعانى من الظلم البينّ على يدى اللورد الإنجليزى يظهر نفسه أكثر نبلاً من الرجل النبيل، وهو قادر على أن يعطيه درسًا عن الرحمة لن ينساه أبدا. هنا لا يوجد بحث فى الزواج ولا صراع بين الرسالة والعائلة. إن حب الزوجة والطفلة سواء كان غنيًا أو فقيرًا هو مركز وجود الرجل. إن أوجه الشبه والتناقضات فى القصيدة ميلودرامية واضحة. لكى الابنتين تسمَّى أنَّا Anna، شعر الرجلين يتحول رماديًا بين يوم وليلة، براءة الأطفال تلهم الرحمة والخلاص. هناك العديد من مشاهد التعرف recognition وتسمية الذنب والمسئولية. ويقدم التصالح فى النهاية مع الله نغمة السمو الصحيحة مما يمكّن القصيدة من أن تنتهى فى المقطعين الأخيرين بصور البحر وأشعة الشمس والزهور البرية.

ومن اللافت للنظر فيما يتعلق بإبسن أنه ليس هناك أثر للسخرية فى أى مكان. بعد قراءة هذه القصيدة نحسى بما أحست به بترا Petraعند بيورنسون عندما كانت تترك المسرح فى برجن: سامية، قوية سعيدة وحرة. لا توجد بالتأكيد قصيدة أكثر مناسبة لأن تغرس فى الذهن هوية قومية صحيحة. كان على أطفال المدارس النرويجين أن يحفظوا عن ظهر قلب قطعًا طويلة. من "ترجى فيرجن" عبر الأجيال. عندما كنت طفلة اعتاد جدى وهو فلاح وعامل طرق وعضو اتحاد عمال مخلص أن يلقى "ترجى فيجن" بحماس يعاد يكون مخيفًا. كان هنا يتتبع خطئ مجيدة سبقته. لقد فعل عامل الطرق الشاب كنوت هامسون Knut Hamsun هذا نفسه مرة واعترف فرديف نانسن Fridtjof Nansen أنه عندما كان يخشى حدوث الأسوء فى بعثاته القطبية كانت تلاوة "ترجى فيجن" تعينه على السير قدما (٥٠).

إذا أخذنا فى الاعتبار أن من الصعب أن نتخيل نصًا أقل حداثة - فإن قصيدة إبسن العظيمة لم تكن شيئًا مفضلاً لدى الأجيال الحديثة من نقاد الأدب. حتى الرجل القومى فرانسيس بول Francis Bullشعر أنه مضطرب نوعًا ما من تمسرحها الميلودرامي. (٥١) إلاَّ أن قوة "ترجى فيجن" لا يمكن إنكارها حتى فى أيامنا هذه. الشعر، بالنرويجية، جيد بشكل مدهش، إن الإيقاع القوى والغنى المتنوع فى نفس الوقت والصور القوية الملموسة والقصة التى تسيطر على القارئ تجعل القصيدة لا تنسى كقليل من القصائد الأخرى. فى كل مرة أقرأها يتعيَّن علىَّ أن استجمع شجاعتى لأواجه المقاطع المؤثرة بشكل لا يحتمل عندما يلحق

البحارة الإنجليز بترجى ويغرقون القارب بقمحه الثمين. وكما قام بأدائها يورجن لانجل Jorgen Langhelle فى أثناء الاحتفال بإبسن فى ٢٠٠٢ بأوسلو ارتفعت "ترجى فيجن" ظافرة فوق الموضات النقدية وحركات مشاعر الجمهور حتى بكى.

فيما يتعلق بالشفقة القومية والإنسانية لا نظير لهذه القصيدة فى إنتاج إبسن. إنها محاولة إبسن الوحيدة الناجحة تماما فى السيطرة على متطلبات المثالية الجمالية. إن الشبيه الوحيد الذى يمكن أن أفكر فيه هو الحديث الطويل فى الفصل ٥ من بيرجينت والذى يشار إليه عادة كـ "عظة sermon القس عند المقبرة"، حيث يسترق بير سمع ترتيلة – hymn القص القوية الشعرية إلى عامل عادى هو من كل جانب نقيض بير والذى ضحى بسمعته فى سبيل عائلته. إلاَّ أنه لا يوجد هنا كثير من القومية ولا عزاء للمثاليين. مات الرجل العجوز وحيدًا لأن أبناءه جميعًا هاجروا إلى أمريكا. إن المتاعب المرَّوعة التى تحملها فى مزرعة الجبل ليست موضع فخر للأمة. على أى الأحوال إن حضور بير على خشبة المسرح، عدم تصديقه الذى يتضمن مفارقة يجعل المشهد ميتامسرحيًّا ويمنع عملية التوحد identification.

إن "ترجى فيجن" من الروائع لكنها الروائع من النوع الذى لن يكتبه إبسن ثانية. ربما تكون "ترجى فيجن" شرط إمكانية ***كوميديا الحب***. يبدو الأمر، كما لو أن كتابة "ترجى فيجن"، علمت إبسن شيئين، ماذا يمكن أن تحققه المثالية التصويرية وما هى أوجه قصورها. ربما أدرك أنه قد يتقن المثالية فى شكل

الشعر إلا أنه لن يستطيع أبدًا أن يكتب **مسرحية** مثالية عظيمة. ربما أقنعته كتابة "ترجى فيجن" للمرة الأولى والأخيرة أنه لكى يكتب مسرحيات جيدة لا يمكن أن تظل المثالية فى الخلفية كإطار صامت لعمله ولكن يجب أن توضع فى المقدمة كموضوع يتم تحليله ونقده. هذا، على أى حال، ما يحدث فى كوميديا الحب.

مخاطبة المثالية: كوميديا الحب

لقد عملت سنين إبسن الأكثر صعوبة فى كريستيانيا عملها لأن كوميديا الحب كانت مسرحيته الأولى فى خمس سنوات. وهى مكتوبة بالشعر ولها عنوان فرعى "كوميديا فى ثلاثة فصول". فى عينى إبسن كانت ***كوميديا الحب*** مبشّرة precursorبمسرحية براند (١٦: ١٦٢). بعد نجاح براند كتب إبسن يقول إن موضوع ***كوميديا الحب*** كان "صراع زماننا السائد بين الواقع والمطلب المثالى فى كل ماله علاقة بالحب والزواج" (٤: ١١٥).

تمثل ***كوميديا الحب*** نقطة تحول حقيقية فى حياة إبسن المهنية لأنها المرة الأولى التى يجعل إبسن فيها المثالية ليس مجرد موضوع ولكن موضوعًا للنقد.[٥٢] والنتيجة مسرحية هى فى نفس الوقت بحث فى ظروف الحب والزواج فى العالم المعاصر وتأمل عميق فى مستقبل الجماليات المثالية. فى هذا السياق ليس من المصادفة طبعا أن الشخصية الرئيسية فوك Falk "الصقر" شاعر.

وعلى الرغم من أن هناك حشدًا من الشخصيات فإن الفعل المسرحى فى كوميديا الحب بسيط يستأجر فوك غرفة فى بيت مسز هالم Mrs. Halm التى تؤجره للناس. ومثل جوليان بولسن فى ليلة القديس جون فإن فوك شاعر غير منتج يبحث عن الوحي. وهو تقريبا يحب سفانهيلد Svanhild إبنة مسز هالم والتى يعتبرها روحًا شقيقة على أساس اسمها بدرجة كبيرة. فى قصة Volsanga Sagaسفانهيلد هى إبنة جودرون Gudron وسيجورد Sigurd التى لم ترتكب إثما. يحكم عليها ظلمًا بالموت بأن تدهسها أربعة خيول. [٥٣]بعد أن يخبر فوك سفانهيلد أن اسمها ينتمى إلى "ابنه ملك الساجا البريئة التى سحقت تمت حوافر الخيل" يبيِّن أنه يعتقد أنها نقية وبريئة مثل سميتها (٤: ١٦٠). يجب أن نلاحظ أنه ليس هناك فى الساجا شيء يدل على أنه سفانهيلد الأصلية قد ميزت نفسها عن طريق فعل شيء بطولى بصفة خاصة. كل ما كان عليها أن تفعله لتستدعى حلم فوك الرومانسى هو أن تكون بريئة وتموت ميته رهيبة. هنا تحذير لسفانهيلد عند إبسن، تحذير (بخلاف معظم النقاد المحدثين) لن تفشل فى ملاحظته.

بعد أن أصابهم الامتعاض للبعد بين الإيمان الرسمى بمثال الحب ideal of love والممارسات المعاصرة فإن كلاً لكى من فوك وسفانهيلد ينعى غياب البطولة فى مجتمع اليوم.

سفانهيلد .. من يرتدى الدرع ليحارب من أجل الحقيقة فى هذه الأيام؟ من يشعر بالسعادة وهو يخاطر بشخصه كله؟

أين البطل؟

فوك:

(ينظر إليها فى تركيز) وأين "Valkyrie" *، (٤: ١٦١)

نلاحظ أن الحقيقة truth هى المثال الذى يجب المحاربة من أجله ولكن طبقا للتقاليد المثالية فإن الكفاح من أجل الحقيقة سيحدث فى الشعر ويتم التعبير عنه فى شكل الجمالى beauty.

وكنقيض لفوك وسفانهيلد تقدم لنا المسرحية ثلاثة أزواج: ليند Lind وأنَّا Anna وهما شابان تتم خطوبتهما فى الفصل وستيفر Styver وميس سكور Miss Skjoereواللذين ظلاَّ مخطوبين لسنوات لأنهما أفقر من أن يتزوجا وستراماند Straamand ومارن Maren اللذين يظهران فجأة فى نهاية الفصل ١ يصحبهما ثمانية من أطفالهما الاثنى عشر. فى نهاية الفصل ٣ نعلم أنهما فى انتظار طفلهما الثالث عشر. ستراماند الذى اشتهر مرة بفضل القصائد والأغانى التى كتبها فى مدح حبيبته مارن هو الآن قسيس ريفى تافه انتخب

* إحدى الفتيات الأسطوريات اللاتى كن يختزن من يُذبح من أبطال المعارك "المترجم".

حديثًا عضوٌ فى البرلمان. يثير منظر مسز ستراماند - والتى كانت يوما موضوعًا لكثير من الشعر والموسيقى - فوك إلى السخرية والاحتقار.

فوك.. والمرأة ذات الجونلة القذرة

بحذائها المتآكل يطرقع تحت كعبيها

هى إله الشعر المجنحّه - والتى كانت تقوده

إلى صحبة الأرواح الجميلة

ماذا تبقى من الشعلة؟ ولا حتى الدخان!

طبقا لفوك إذن تستطيع فقط امرأة صغيرة السن وجميلة أن تعمل كومى حتى للشاعر الأكبر سنا والأكثر عجزا. مرة ثانية كما سنرى العلامه التى تميِّز أنانية فوك لا تخفى على سفانهيلد.

إن ***كوميديا الحب*** وهى تدرك بشكل ملحوظ التفرقة بين الجنسين المتضمنة فى تتبع فوك المخلص لرسالته الشعرية هى فى الحقيقة نقد للموقع المخصص للنساء فى الجماليات المثالية وكذلك فى المجتمع.

فى آخر نهاية الفصل الأول يتوسل فوك إلى سفانهيلد لكى تحبه فى حرية فى لحظتها ودون النظر إلى القوانين والأخلاق لأنه ساعتها فقط سيكون قادرًا

على أن يكتب الشعر الذى هو قادر على كتابته. عندما تسأل سفانهيلد ماذا سوف يحدث لو تعلَّم كل ما يتعيَّن عليها أن تدرِّسه يشير إلى طائر صغير كان قد قتله لتوه بحجر بدون سبب على الإطلاق واضح أن الطائر هو مجاز لسفانهيلد البريئة والتى قتلت ببشاعة فى قصة البطولة (الساجا). إن سفانهيلد الحديثة - وقد أظهرت استقلالها وعظمة روحها - ترفض فى إباء التشابه: واصفةً فوك بأنه جبان أنانى بشكل مخجل تعلن أنها لن تكون وحيًا لتتين من ورق، شاعر يعتمد عليها لكى تحيى كتاباته. إذا كان يتعيَّن عليه أن يساوى شيئًا ككاتب فعليه أن يصنع أجنحةً خاصة به.

سفانهيلد .. إن تضع القصائد على الورق عمل مكتبى،
الشعر الحى وحده هو الذى ينتمى إلى الحياة،
إن له الحق وحده أن يسافر على الطرق التى تقود إلى المرتفعات
لكن عليك أن تختار بينهما كما تشاء
(٤: ١٨١)

إن النقطة المركزية فى الفصل٢ هى "الحديث عن مياه الشاي" الشهير لفوك والذى يشبِّه فيه الحب بنبات الشاي. تمامًا كما يفقد الشاى المنقول على المحيطات الكبيرة طعمه كذلك يكون الحب بدون قيود القانون والأخلاق محتقرًا. لكن الشاى أيضا يفسد فى رحلته الطويلة عبر اليابسة من الصين إلى النرويج وكذلك يفعل الحب عندما يجبر على أن يخضع نفسه لطلبات المجتمع.

ماذا يمكن أن تكون العواقب

ماذا تكون صيحة الاحتجاج، ماذا يكون حكم العالم إذا أنت إذا أنا نقلنا فى شجاعة عاطفتنا عبر أمواج الحرية!

"يا إلهي، لقد فقدت الطعم الحريف للأخلاق"

"طعم الشرعية راح تماما"

(٤: ٢٠٣)

إن مسز هالم - وقد أثار ثائرتها مدح فوك الصريح للحب الحر - تطرده من البيت الذى تؤجره. يطلب فوك - بعد أن يعلن سخطه على المجتمع ذى العقل التافه الذى يحيط به - من سفانهيلد أن تلحق به فى صراعه الذى يخوضه وحيدًا. توافق وتقبل خاتمه.

فى الفصل ٣ يعلن فوك وسفانهيلد - وقد أوشكا أن يبدآ حياة فى حرية - فى حماس حبهما وقوتهما وإخلاصهما للمثل الأعلى. عند هذه النقطة بالضبط يقرر التاجر الممتاز الطيب ولكنه غير الشعرى بالتأكيد والغنى جدا جولدستاد Guldstad والذى كان يحب سفانهيلد لسنوات طويلة.. أن يختبر مثاليتهما. طريقته بسيطه. يطلب من سفانهيلد أن تتزوجه. يسأل جولدستاد - وقد استجمع أفكار فوك ضده - إلى متى يعتقد فوك أن حبه لسفانهيلد سيبقى. هل

فوك وحده هو المعفى من الفساد الزمنى temporal decay للمثل الأعلى الذى نعاه فى حديثه فى حفل للشاي؟ يمكن أن يتأسس الحب على العاطفة - هكذا يحاول جولدستار - لكنه يمكن أيضًا أن يتأسس على الحنان الودود والعناية والواجب والاهتمام الدائم بخير الآخر وسعادته.

هذا هو ما يقدمه هو لسفانهيلد.

لا يستطيع فوك بعد أن أقر بأنه لا يضمن أن يدوم حبه إلى الأبد إلاّ أن يجيب بأنه سيستمر مدةً طويلة. تحدد سفانهيلد اختيارها محتقرة، مثل هذا الرد الضعيف: لكى تضمن أن يظل حبهما فتيًا نقيا ومثاليا إلى الأبد ستترك فوك وتتزوج جولدستاد إنها - بعبارة أخرى - قد اكتشفت أن المثل الأعلى يمكن أن يظل حيًا فقط إذا أبعد عن كل سياق يمكن تصوره فى عالم الواقع.

سفانهيلد

فلتغط جميع أحلامنا بكفن

إن حبنا، حبنا السعيد الظافر

لن يضعف بالمرض ولن يهن بالعمر

سيموت كما عاش فتيا وثريا!

(٤: ٢٤١)

لكى نحتفظ بالحب علينا أن نتخلى عنه. تنتهى المسرحية بتناقض ظاهرى Paradox. تخطب سفانهيلد لجولدستاد ويلحق فوك بمجموعة من الشعراء الطلاب المتجهين صوب الجبال.

على الرغم من أن تخلى سفانهيلد عن فوك يفطر الفؤاد حقيقة فإن دوافعها معقدة. من ناحية، هى تقبل أفكار فوك المثالية عن رسالة الشاعر. بتخليها عنه يمكن أن تكون مثلا أعلى فى ذهنه وهكذا تكون الوحى الكامل الذى لا يفسد أبدا (على خلاف ستراماند عند مارن). تعرف سفانهيلد بوضوح كما يعلم الجمهور تماما أن الشعر الرومانسى يزدهر على الغياب والفقد والاشتياق. إن اختيارها لجولدستاد يمكن أن يكون حالة نموذجية للتضحية المثالية. لولا أن سفانهيلد تجعل من الواضح تماما أنها تعرف أنها لا تصلح لأن تكون زوجة لفوك.

فوك (فى ألم عميق) .. وبعيدًا عنك – ماذا ستكون الحياة بالنسبة لى هناك؟

سفانهيلد. وماذا تكون بالقرب منى – بدون حب؟

فوك. بيت!

سفانهيلد. حيث يصارع جنيُّ السعادة الموت.

(بقوه) أنا لم أعط القدرة لأن أكون زوجة لك. أنا أرى ذلك الآن، أحسه وأعرفه!

أستطيع أن أعلمك لعب الحب المبهج لكن لا أجروء على أن أحمل روحك خلال الأوقات الصعبة

(٤: ٢٤١)

هذه ليست كلمات امرأة مقتنعة بأنها تتخلى عن سعادتها بتخليها عن فوك بالعكس، إنها واضحة فى أن الحياة مع فوك قد تعنى حياة تراقب فيها ببطء موت حبهما وسعادتهما. إن اختيارها لجولدستاد إذن ليس ببساطة تضحية نبيله مثالية. إنه أيضا قرار معقول تمامًا وواقعى تمامًا باعتبار أنها تعيش فى مجتمع الزواج فيه هو الحياة العملية الممكنة الوحيدة لنساء الطبقة الوسطى.

وكما رأينا فى الفصل ٣ وجد معاصرو إبسن - الذين قيمّوا ***كوميديا الحب*** من وجهة نظر مثالية - أنها "انفصال عن الفكرة" عنيف وغير أخلاقى وأنها إثبات لافتقاد المؤلف الكامل لـ "الإيمان والاعتقاد المثالي". بينما أثرت مسرحية ***العيد فى سولهوج*** فى بيورنسون الشاب على أنها "شعرية" تماما فقد أعلن أن مسرحية ***كوميديا الحب*** غير شعرية وقبيحة. زعم ناقد دانمركى أن إبسن لم يفهم أن الغضب المرير لا يمكن أبدًا أن يكون شعرا. [٥٤] إبسن نفسه دعَّم هذه الفكرة فى مقدمه كتبها للطبعة الثانية من ***كوميديا الحب*** المنشورة فى ١٨٦٧ بعد نجاح مسرحية ***براند*** "أثارت القصيدة عاصفة من سوء النية أعنف وأوسع

انتشارًا مما تستطيع معظم الكتب أن تباهى به فى مجتمع تعتبر الغالبية العظمى فيه عادة الأمور الأدبية غير لازمة لها على الإطلاق" (٤ : ١٣٧).

يتفق النقاد المحدثون مع سابقيهم على أن ***كوميديا الحب*** هى فى الحقيقة نقد ساخر لاذع للأخلاقيات الخاوية للمجتمع الاسكندنافى لكنهم مقتنعون أيضًا بأن كوميديا الحب تقدير للحب المثالي. يعبِّر بيورن همر Bjorn Hemmer عن طبعة متطرفة من هذا الرأي: "هنا تسير نظرية فى التضحية مستلهمة من المسيحية.. ونظرية رومانسية عن الحياة التى أضفى عليها النبل فى عالم الذكرى جنبًا إلى جنب. هذا هو منظور إبسن فى ***كوميديا الحب***" [٥٥] يعلن دانيل هاكونسن - Daniel Haakonsen وهو أكثر اعتدالاً - أن إبسن قد أصبح "مؤمنًا مخلصا بالحب الرومانسي".[٥٦] حتى بريان يونستون Brian Johnston والذى يتمتع بعين حادة الرؤية للعناصر الساخرة يخلص إلى أن المثالية تسود: "إن المثالية غير الصادقة قد دمرت حتى يمكن إقامة ما هو صادق وإلاَّ لكانت كوميديا الحب مجرد تناقض ظاهرى بدلا من تراجيكوميديا عن المثالية"[٥٧] إن الاستثناء الوحيد فى كورس أصوات الذكور هذا هو زعم جون تمبلتون Joan Templeton أن المسرحية "أهجية نسوية". [٥٨] أعتقد أن هناك الكثير الذى يجب أن يقال ردا على هذا لكن السبب الوحيد الذى يعطيه - تمبلتون لهذا القول هو أن خطوبة سفانهيلد لجولدستاد "تفشل فى الاقناع كبديل مفضَّل لقصة حب "لأنها تمثل "استسلام سفانهيلد للطلب الرئيسى للمجتمع للنساء - زواج مناسب"[٥٩] طبقًا لهذا الرأى السخرية توجد فى إدراكنا لفشل سفانهيلد أن

تتزوج بدافع الحب. هذا يجعل فوك وآراءه "الشعرية" عن الحب والزواج بعيدين عن الخطر بسهولة شديدة. ***كوميديا الحب*** – فى رأيى – لا تمتدح الأفكار المثالية عن الحب كما أنها لا تضفى طابعا مثاليا على تضحية الأنثى إن ***كوميديا الحب***، كما سنرى، فى نواح كثيرة لا تزال متناقضة بعمق بشأن ميراث المثالية. (٦٠) الشئ الوحيد الذى لا تتناقض هذه المسرحية بشأنه هو الخلافات غير العادلة بشكل مهول والمتعلقة بالجنس الفنى والمتأصلة فى المثالية. فى هذه المسرحية يصبح إبسن أول كاتب كبير يرى أن المثالية على الرغم من أنها قد تسمو بالمشاعر بالنسبة للشعراء الذكور الطموحين فهى ظالمة جدا للنساء.

أولا وقبل كل شىء يسمى إبسن مسرحيته كوميديا وهى حقيقة تحاول القراءات المثالية الحديثة عادة أن تتحايل عليها إما بالحديث – مع بريان يونستون – عن "التراجيكوميدي" أو بإعلان – كما يفعل همر - Hemmer أن أبسن كان يمكنه أن يختار العنوان ليكون ***تراجيديا الحب***.. الذى يبدو واضحًا هو أنها عن العواقب التراجيدية والضرورية للمثالية المطلقة" (٦١) إن الذى يقلق النقاد المثاليين فيما أعتقد هو أن جنس الكوميديا نفسه ينجذب إلى اتجاه الواطئ واليومي. إلا أن حقيقة أن كوميديا الحب مكتوبة بالشعر تنجذب إلى الاتجاه الآخر نحو الارتفاعات المحلقة للطيران المثالي. تماما كما أن لفوك "طبيعتين" (٤ : ١٦٢) كذلك ***فكوميديا الحب*** يتنازعها اتجاهان: نحو العادى واليومى ويتمثل فى الزواج ونحو البطولى والنبيل والعالى والخيِّر والخالد والحق ويتمثل فى الشعر. وكما يحدث كثيرًا عند إبسن هذه التعارضات هى تجليات

كثيرة للصراع الجوهرى بين الإرادة والقدرة، بين الخيال والموهبة، بين الحرية والضرورة.

شخصية فوك هى مثالى يعلن ذلك صراحة عن نفسه. إنه ينطق بدفاع ويلتهب عن البطولة فى الحب كما فى الشعر وهو بهذا يهاجم دون توقف "التعاليم الحقيرة فى ذلك الوقت / أن المثالى ثانوي" (٤ : ٢٨) بما أن ***كوميديا الحب*** لا تدعونا للتعاطف مع العدد الوافر من شخصياتها الثانوية التافهة المنفرة فلا يمكن أن يكون هناك شك فى أن إبسن مثل سفانهيلد يتعاطف بعمق مع فوك وطبعته من "المطلب المثالي". إلا أن ***كوميديا الحب*** أيضا تبين أن سفانهيلد تعرف ثمن مثل هذه المثالية وتقرر أنه بالنسبة لها فإنها لا تستحق هذا الثمن. فى النهاية يعترف فوك أنه بمجرد أن يستعملها استعمالاً كاملاً فهو سوف يقتلها روحيا تماما كما قتل طائر الغناء أمام عينيها. بالإضافة إلى ذلك إن دورانه المستمر حول موتيفة المرأة البريئة التى تدهسها الخيل حتى الموت يشير إلى أن خياله الجنسى لا يتسم بقليل من السادية فيما يتعلق بالنساء.

بما أن كل القرارات المثالية للمسرحيات أساسًا تقف إلى جانب نظرة فوك للعالم وهى فى هذا الإطار تتجاهل تمامًا وجهة نظر سفانهيلد الأكثر تعقيدًا وهكذا فهى تتجاهل ليس فقط تحليل إبسن عن الاختلافات بين الجنسين ولكن أيضا حقيقة أن إبسن لم يكتب فى حياته أبدًا مسرحية يمكن لشخصية متفردة فيها أن تفهم - بشكل آمن - على أنها تجسد وجهة نظره هو (إذا كان هناك

استثناء فهو مسرحية *كاتيلين*). لماذا يمكن أن تكون مسرحية *كوميديا الحب* الاستثناء الوحيد من هذه القاعدة؟ على الرغم من أن فوك يناضل من أجل الحق والجمال فإن المسرحية تجعل من الواضح بشكل ثرى أنه لم يعد أقدر على أن يحى حياة تتفق مع مثله العليا من أى شخص آخر فى المسرحية - كما أنه ليس من الواضح انه سيصبح شاعرًا عظيمًا فى نهاية جميع صراعاته لأنه ليس أكثر الأرواح أصالة. فى أقل القليل يجب أن تلهم *كوميديا الحب* قراءها ليسألوا ماذا نحن فاعلون بالمثل العليا التى هى غير قابلة للحياة حتى بالنسبة لأكثر مناصريها حماسا.

أن مشروع فوك هو أن يوحدً بين الحياة والمثل الأعلى. لكن تعريف فوك لـ "الحياة" غريب جدا تشكًله الأفكار المثالية للجمال أكثر مما يشكًله أى إحساس بماذا يعنى للإنسان حقيقة أن يعيش فى العالم. فى احتجاجه على فكرة عادة إرسال الفتيات المخطوبات ليتعلمن "إدارة المنزل مثلا يعلن أن الرجال بالتأكيد لا يقعون فى غرام " أستاذة كتب الطهي" (٤ - ٢٠٦). بالنسبة له هو يفضًل "بطلة فى قاعة للرقص".

فوك : أرفع تبقى تحية لجميلة الحفل

سيدتى العزيزة، إنها طفلة الجمال -

والمثل الأعلى يتجه بشبكته الذهبية

إلى قاعة الرقص ولكن ليس إلى كوخ

الممرضة المبتلة:

(٤: ٢٠٦)

الرجل المثالى طبقا لشيلر هو "العدو اللدود لكل ما هو تافه وحقير" [٦٢] ليس من المستغرب إذن أن نجد فكرة فوك الشعرية عن الجمال لا تتفق مع الطهى وأعمال المنزل وتكاثر النسل أيضا. يريد فوك - فى اتفاق كامل مع نظرية شيلر - الحب العاطفى وليس الأطفال إنه ينكر الجسد فى رغبته فى الروح. إن عدم تذوق فوك للجانب المادى فى الحياة عميق لدرجة أنه يبدو حتى غير قادر على إضفاء الطابع المثالى على الأمومة. هل علينا أن نعانق مثل هذه الاتجاهات بشكل غير انتقادى على الاطلاق؟ (سفانهيلد بالقطع لا تفعل ذلك) ألا يجب أن نرى فى مثل هذه القطع سخرية على أوجه قصور المثالية؟

يشير جولدستاد بشكل واضح إلى نفسه على أنه أحد "غير شعراء" unpoets الحياة (٤: ١٨٢) وبهذا يعنى أن يقول إنه يرفض كل حديث عن المثالى لصالح فهم للحياة أكثر إنسانية وعملية. هل من المصادفة أنه يمثّل أفضل ما فى اليومى والعادي؟ أجد صعوبة فى الاتفاق مع النقاد الذين يفترضون أن سفانهيلد مقدَّر لها أن تعيش معه حياة تشبه حياة مسز الفينج. هل من الواضح أن سفانهيلد كان يمكن أن تكون أسعد مع فوك الأناني؟ أليس واجبًا علينا على الأقل أن نأخذ فى

الاعتبار حقيقة أن سفانهيلد نفسها وبوضوح لا تفكر هكذا؟ أن احترام جولدستاد غير العادى لحرية سفانهيلد يتشابه أكثر كثيرًا مع احترام دكتور وانجل Dr. Wangel لحق إليدا فى أن تختار كيف تعيش أكثر من تشابهه مع تجاوزات الياور الفينج.

تحمل ***كوميديا الحب*** فى شكل جنينى الاستبصار الذى سوف يحدث ثورة فى مسرح إبسن فى ***بيت الدمية***، بالتحديد أن الجماليات المثالية تقدم للنساء فقط مدى محدودًا من الأدوار تتوقف مع مثلها الأعلى للجمال. المرأة المثالية جميلة ونقية ومستعدة أن تضحى بكل شىء فى سبيل الحب. وبهذه الكيفية هى صالحة فقط لدور الأم المثالية أو الحبيبة المثالية أو البطلة التراجيدية أو الموزية الخارقة للطبيعة. فى النرويج كما فى غيرها من الأماكن كان وتذهب التضحية بالنفس عند النساء كثيرًا ما يفهم بلغة مسيحية كفعل يتم من أجل الآخرين مقصود منه أن يمدنا كلنا بأمل الخلاص. بحلول الوقت الذى كان إبسن يكتب فيه ***كوميديا الحب*** كان يبحث بوضوح فى علاقته بالمسيحية. إذا تخلصت من أسس المسيحية تكون فكرة أن امرأة ينبغى عليها ببساطة أن تضحى بنفسها من أجل أن يكتب فوك فكرة مضحكة. التشابهات الأكثر وضوحًا فى أعمال إبسن اللاحقة هما فكرة جريجرز المحتومة أن هدفيج ستستعيد بطريقة ما حب أبيها إذا ضحت بشىء عزيز عليها بشكل لا حدود له وطبعا وطلب روزسر العنيف لتضحية الأنثى. أتذكر أيضا تناول إبسن الساخر فى مسرحية ***السيدة من البحر*** حين طلب النحات لينجستراند Lyngstrand شديد الأنانية أن على بوليت Bolette

أن تضحى بنفسها وتكون وحيه his muse. خلف بوليت ولينجستراند هناك حتى الزوج المتعَب المكون من أيرين Irene وروبك Rubek فى مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** الذى يجسد الأطلال القبيحة للفن المثالى والحب المثالى على السواء.

فى نهاية ***كوميديا الحب*** يبقى الجمهور وفى ذهنه أسئلة. أكثر من الإجابات. هل نهرب مع فوك أو نستمر فى حياة يومية قابلة للعيش لكنها غير شعرية مع سفانهيلد؟ هل من الصواب ألا يكون للنساء نفس نوع الاختيار فى هذه الأمور كالرجال؟ يبين إبسن وعيه بأوجه قصور الأفكار المثالية عن الجمال عن طريق إعطائه أهمية متساوية لنفاذ صبر فوك اليائس من ما يحيطه من حياة عادية خانقة ولاختيارات سفانهيلد المحددة تحديدًا قاسيا. بينما هو غير مستعد بعد للتخلى عن المثالية فإنه بالتأكيد غير قادر على أن يحتضنها دون نقد أيضا.

إن الالتباس فى ***كوميديا الحب*** يتكرر فى براند. لكلا المسرحيتين مكتوب بالشعر كما تتطلب الأفكار العليا للجمال المثالى idealist beautyوكلا المسرحيتين تدعو إلى التفسير المثالي: النقطة هى التخليَّ عن التكيف فى الحياة اليومية مع متطلبات المثالى ومدح محاولة الارتفاع بالعيش إلى مستوى المثل العليا القوية والأكثر مطالبة بالكمال. ليس هناك شك فى أن إبسن كان يكره الوضع العادى ضيق الأفق المنكب على خدمة النفس. كلا المسرحيتين هجوم ضارٍ على الاهتمامات التافهة للناس صغار العقول والمجسدة فى شخصيات المسئولين

والسياسيين أكثر من غيرهم. لكن بنهاية كل مسرحية ليس واضحا على الإطلاق ما إذا كان إبسن قد أدان أو احتضن المثالية الراديكالية عند فوك وبراند. مثل نهاية ***كوميديا الحب*** نهاية براند غامضة: هل يموت براند كبطل أو كرجل فاشل؟ هل كان مثله الأعلى غير إنساني؟ أو هل بيَّن لنا قدره أن الناس العاديين ببساطة لا يستطيعون الارتقاء بحياتهم إلى مستوى المثل الأعلى الحقيقي؟ إن ***حقيقة إننا لا نستطيع تقديم إجابات نهائية*** لمثل هذه الأسئلة من شأنها أن تبيِّن أنها لم تكن – ولا يمكن أن تكون ساعتها محسوبة فى ذهن إبسن نفسه. إذا حكمنا استنادًا إلى دليل ***كوميديا الحب*** فكل ما نستطيع أن نقوله هو أنه فى هذه المسرحية قد جعل المثالية موضوعه. فللمرة الأولى سمح لنفسه أن يعبر عن إدراك حاد للتفرقة بين الجنسين فى الجماليات وفى المجتمع وبيَّن أن موضوع الزواج المعاصر قادر على أن يطلق قدراته الفنية الأقوى. وضع إبسن – بجعله المثالية موضوعًا للتفكير – نفسه فى موقع يمكنه من الحكم عليها بنفسه بدلاً من مجرد الاستسلام لها كإطار جمالى غير خاضع للمساءلة. إن أعظم انتصار جمالى لإبسن فى كوميديا الحب هو تناوله لشخصية سفانهيلد والتى اعترف بحرية أنها كانت مستلهمة من زوجته هو تمامًا كما أن المسرحية ككل مستلهمة من تجربته الخاصة فى الزواج. فى ***كوميديا الحب*** للمرة الأولى يكتب إبسن عن شخصية نسائية معاصرة بطريقة تحترم تماما رغبتها فى الحرية. فى النهاية أجبرته رغبته فى الكتابة عن النساء الأقوياء المعقدات complex والأحرار أن ينفصل عن الإطار المثالي. ***كوميديا الحب*** هى أول مسرحية يبدأ إبسن فيها أن

يبدو كنفسه بسبب تعاطفها النسوى وبسبب تحديها للمعايير الأخلاقية المستقرة بسبب بحثها النقدى حول المثالية.

٦

يصبح محدثا الحداثة والمسرح

فى الأمبراطور والجليلي: مسرحية محورية

مسرحية الإمبراطور والجليلى محورية فى أعمال إبسن حرفيًا ومجازيًا أيضا. إنها تقف فى منتصف إنتاجه: اثنتا عشر مسرحية تأتى قبلها واثنتا عشر مسرحية تأتى بعدها. هذه المسرحية المزدوجة المهولة وهى تراجيديا نثرية عن تاريخ العالم تقف أيضًا وحدها فى قلب أعمال إبسن الكاملة. أربع سنوات (وهى فجوة طويلة بشكل غير معتاد فى أعمال أبسن) تتصل بين ***الإمبراطور والجليلى*** من جارها على أى الجانبين. فى ١٨٦٩ انتهى إبسن من عصبة الشباب وهى كوميديا ممتعة عن السياسة وعدم الصدق. فى ١٨٧٣ نشر ***الإمبراطور والجليلى*** وفى ١٨٧٧ نشر أعمدة المجتمع. هذه المسرحيات الثلاث تكوِّن معا انتقال إبسن من كونه مؤلف مسرحية ***براند*** (١٨٦٦) وبيرجينت (١٨٦٧) إلى أن يصبح مؤلف ***بيت الدمية*** (١٨٧٩). من بين هذه المسرحيات الثلاث ***الإمبراطور والجليلى*** أكثرهم أهمية بكثير لفهم نزعة إبسن إلى الحداثة لأن إبسن هنا يطوِّر ليس فقط تحليلاً على نطاق كامل للحداثة فى أوروبا ولكن فهما جديدًا لما هو المسرح وما الذى يمكن أن يفعله. وهى أيضا تصنع اللحظة التى ينفصل إبسن فيها عن القومية النرويجية ويعَّرف نفسه على أنه أوروبي: إن العنوان الفرعى غير المتواضع" مسرحية عن تاريخ العالم" يقول كل شىء. بعد الإمبراطور والجليلى فإن النرويجين عند إبسن هم أوربيون.

كان إبسن يعتبر دائما أن *الإمبراطور والجليلي* عمله " hovedverk الرئيسي" أو "الأهم". [1] قال مرة إنها ليست فقط عمله الرئيسى أو "الأهم" ولكن "بدون مقارنة المسرحية التى كلفتنى عملى أكثرا" [2] إن اختيار إبسن للكلمة مهم. إنها دائما hovedverk "رئيسي" أو "أهم" ولكنها أبدًا ليست mesterverk "رائعة". إن mesterverk تعنى رائعة "أعظم عمل لفنان أو كاتب معيَّن" و "أكثر إنجازات شخص ما بروزًا أو تتويجًا لهذا الإنجاز" كما جاء فى القاموس. إن hoverdverk ليس لها مرادف فى الإنجليزية. يعطى أحد القواميس النرويجية هذا المثال: "إن الثلاثية تحتل مكان hoverdverk فى إنتاجه". وبما أنها ليست مرادفة لـ mesterverk فإن hoverdverk ليست بالضرورة أكثر أعمال المؤلف كمالاً بل أنها عمل محورى – مركزي، رئيسى – ديوى – فى فهم مجمل إنتاج الكاتب.

عندما قال إبسن إن *الإمبراطور والجليلى* كان عمله الـ hoverdverk فأعتقد أنه كان يقصد أن يقول إن من المستحيل أن نفهمه – أعماله، فكرة، نظرته للعالم – بدوره فهم هذه المسرحية المهولة. إن عملى حول إبسن قادنى إلى نفس النتيجة. وكما لو كان يريد أن يؤكد هذا التفسير أكد إبسن على – غير العادة على الإطلاق – استثماره الشخصى والمتعلق بسيرته الذاتية فى *الإمبراطور والجليلي*: لقد وضعت جزءًا من حياتى الروحية فى هذا الكتاب. وما أصفه هنا عشت بنفسى فيه فى أشكال مختلفة والموضوع التاريخى المختار أيضًا له ارتباط أوثق بتحركات زماننا نحن أكثر مما يعتقد المرء مقدَّمًا، (١٧ : ٦١)، [3] تعبر هذه المسرحية عن مسار إبسن الروحى والفكرى وكذلك فهمه لزمانه.

هناك إذن تعارض ضخم بين الانتباه الذى أراد إبسن أن نعطيه لمسرحية ***الإمبراطور والجليلى*** والإهمال الذى عانته المسرحية - . قليل من الكتاب والمثقفين يعرفون ذلك. أن فيتجنشتاين هو استثناء لأنه كان - فى ١٩٣٧ - يقرأ ***الإمبراطور والجليلى*** بالنرويجية فى كابينته فى سونفيورد Sognefiord * (٤) اهتم الباحثون اهتماما متوسطًا فقط. معظم الكتب عن إبسن ليس بها فصول عن ***الإمبراطور والجليلى***. بل إن الأكثر مدعاة للانزعاج هو الندرة الفائقة فى العروض المسرحية - لأنه ليس هناك تاريخ قوى وحى لإنتاج هذه المسرحية فهى ليست جزءًا من التجربة التى يقدمها المخرجون والممثلون وجمهور المسرح مع مسرحيات أخرى لإبسن. والنتيجة هى فهم فقير لعمق ومجال إبسن.

صحيح إن إبسن لم يكتب ***الإمبراطور والخليلى*** لكى تمثل على خشبة المسرح بل فكر فيها على أنها دراما للقراءة، مسرحية كتبت لتقرأ لا لتمثل. بينما جعلت تقاليد خشبة المسرح وتكنولوجيا خشبة المسرح فى القرن التاسع عشر إنتاج مسرحية من عشرة فصول مع امتداد قصص كبير ومناظر مبهرة جدا لا يمكن تحقيقه فإنها اليوم من الممكن أن تتحول إلى إنتاج مسرحى مهول. رغم كل شىء إذا نظرنا إلى ***براند وبيرجينت*** على أنها دراما قرائية أيضا فهما فى ريرتوار المسارح منذ زمن طويل فى كل أنحاء العالم. إن عروض المسرح القومى فى لندن لمسرحية ***أستفهم*** ***Speer*** لديفيد إدجار عام ٢٠٠٠ (وهى مسرحية تصور صعود

---

* خليج فى بحر النرويج "المترجم".

وسقوط الرايخ الثالث Third Reich عن طريق التركيز على تاريخ حياة رجل واحد قريب من السلطة وثلاثية ***ساحل اليوتوبيا*** *The Coast of Utopia* لتوم ستوبارد فى ٢٠٠٢ (تستغرق الأجزاء الثلاثة أكثر من تسع ساعات فى العرض) جعلت من الواضح أن المخرج الصحيح والمسرح الصحيح يمكنهما أن يصنعا المعجزات بمسرحية ***الإمبراطور والجليلى***. (٥).

لماذا كان هذا الاهتمام الضئيل بعمل إبسن "الرئيسي" hovedverk؟ إذا تحدثنا عن العروض فالإجابة الواضحة هى الطول. إن ***الأمبراطور والجليلى*** هى ضعف ***براند أو بيرجينت*** فى الطول. وصحيح أيضا أنها مسرحية ليست بالغة الكمال. فهنا مواطن إطالة وإعادات وفى - بعض الأحيان - نقص معيَّن فى الحدة والدينامية. لكنى أميل إلى أن أعتقد أن السبب الرئيسى لإهمال ***الإمبراطور والجليلى*** سبب تاريخي. منذ البداية تماما كانت ***الإمبراطور والجليلى*** مفضلة بالنسبة للمثاليين الذين قرأوها على أنها دراما دينية وتسمو بالروح عن الانتصار الضرورى التاريخى للمسيحية. على الرغم من أن المثاليين زعموا أن براند تناصر قضيتهم أيضًا فإن تلك المسرحية كانت دائمًا أكثر عرضة للتفسيرات الملتبسة أو المعادية للدين. فى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر كان الميل المسيحى والمثالى للمسرحية من شأنه أن يجعل أى مدافع راديكالى حر التفكير عن إبسن (جورج براندس أو جورج برنارد شو مثلا) حذرًا. بمجرد أن فقد الميراث المثالى نفوذه لم يعد هناك من يناصر ***الإمبراطور والجليلي***. فقد فضل المحدثون المسرحيات اللاحقة ولم يكن من يكون الممكن

لمسرحية الإمبراطور والجليلى الواقعية والتى تسير بشكل غير مترابط بأى حال من الأحوال أن تروق لإيديولوجيى النزعة إلى الحداثة. ربما نكون قد وصلنا الآن فقط إلى لحظة يمكن فيها لهذه المسرحية العظيمة أن تقراء بطرق جديدة ومتحدية. (٦)

فى هذا الفصل الفنى اهتمامان: الحداثة والمسرح. سأبينّ أولا أن الإمبراطور والجليلى تهتم أساسًا بتجربة لدى الحداثة فى أوروبا بعد ١٨٧٠, فى هذا الشأن هى تنتمى مباشرة إلى الاستجابات الأكثر أهمية للحداثة الطليعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر مثل استجابات ماركس ونيتشه. لكن هذا لم يكن منظورًا متاحًا أمام الجماهير المعاصرة للمسرحية التى قرآتها بلغة مثالية.

إن المثال الذى أطرحه لمثل هذه القراءة هو الأبكر والأكمل المتاح بالتحديد بامفلت آرن جاربورج Arne Garborg عن المسرحية فى ١٨٧٣ .

فى الجزء الثانى من هذا الفصل سأتحول إلى مسألة المسرح. سأبينّ أولاً أن ***الإمبراطور والجليلى*** والتى كثيرًا ما تعتبر قديمة الطراز بشكل يدعو إلى اليأس هى فى الحقيقة تفكر بشكلٍ واعٍ ذاتيا فى تقاليدها هى المسرحية فى محاولة جبارة لتطوير فهم جديد للمسرح والتمسرح. فى تفكيرها حول التمسرح يمكننا أن نجد تقريبيًا كل الملامح الجوهرية لنزعة إبسن إلى الحداثة. ***الإمبراطور والجليلى*** نفسها – مع هذا – ليست عضوًا كامل العضوية فى المجموعة التى تكوِّن نزعة إبسن إلى الحداثة – (فى نظرى مسرحية إبسن الأولى كاملة الحداثة

هى ***بيت الدمية***) هناك ملمح حاسم واحد لا يزال ناقصًا وملمح غير متطور. الملمح المفقود هو التفكير الكامل والراديكالى فى موقف النساء فى الحداثة. والملمح غير المتطور هو التحول إلى اليومى والعادي. على الرغم من أن ***الإمبراطور والجليلى*** مكتوبة بنثر رشيق ينتمى إلى الحياة اليومية وعلى الرغم من أن بها الكثير "الناس فى الحياة اليومية" إلاَّ أنها لا تزال نوعًا من التراجيديا عن الآلهة والأباطرة. طبقا لقراءتى تبدأ مسرحية أعمدة المجتمع فى تقديم الملمح الناقص وتطوُّر التحول إلى اليومي. لذلك أنهى هذا الفصل عن كيف أصبح إبسن حداثيًّا بالنظر - باختصار شديد - إلى ***أعمدة المجتمع***.

هذا الفصل لا يناقش ***عصبة الشباب***. ببساطة أنا لا لأجد فى هذه المسرحية ذلك الاهتمام الشديد بالمسرح كما فى المسرحيتين اللتين جاءتا بعدها. من خلال شكلها ولغتها فإن ***عصبة الشباب*** - رغم ذلك - أسهمت إسهامًا مهمًا فى تحول إبسن نحو النزعة إلى الحداثة لم يعبِّر عن هذا أفضل من إبسن نفسه فى خطاب إلى براندس: "فى مسرحيتى الكوميدية الجديدة ستجد الحياة اليومية المتوسطة average، ليس فيها تحركات روحية قوية ولا حالات نفسية عميقة وفوق كل شىء لا أفكار معزولة.. إنها مكتوبة نثرًا ويتبع ذلك أن لها لونًا واقعيًا قويا. لقد اعتنيت عناية خاصة بالشكل وهدمت - من بين أشياء أخرى - حيلة trick أن أعمل دون مونولوج واحد، نعم، حتى دون "حديث جانبي" واحد (١٦ : ٢٤٩). [٧] لأن عصبة الشباب كانت كوميديا، وهى الجنس الواطئ والعادى كان

أسهل بالتأكيد لإبسن أن يجرِّب "الحياة اليومية المتوسطة" هنا مما يفعل فى مسرحية تراجيدية.

على الرغم من أن ***الإمبراطور والجليلى*** تحتفظ بكثير من العناصر الشكلية للتراجيديا الرومانسية وأنها عن حاكم دولة، وهى مليئة بالتابلوهات التصويرية ونهايتها مأساوية) فهى أيضًا تجربة فى النثر. كان إبسن مقتنعًا بحرارة بأن ***الإمبراطور والجليلى*** كان يجب أن تكتب بلغة عادية، لغة الحياة اليومية. فى يناير ١٨٧٤ كتب إبسن إلى إدموند جوس Edmund Gosse ليشكره على مراجعته للمسرحية وليتشاجر معه فى نقطة واحدة: زعم جوس أن ***الإمبراطور والجليلى*** مثلها مثل ***كوميديا الحب وبراند وبير جينت*** كان يجب أن تكتب بالشعر. اعترض إبسن بشدة:

الشخصيات الكثيرة فى الحياة اليومية والتافهة والتى وضعتها عن عمد فى المسرحية كان يمكن أن تصبح غير محددة المعالم وتتداخل معالمها مع بعضها البعض إذا كنت قد تركتهم يتحدثون جميعًا بالإيقاع المنغم.. بصفة عامة يجب أن يتبع الشكل اللغوى درجة المثالية المعطاة، لتمثيل الشخصيات. إن مسرحيتى الجديدة ليست تراجيديا بالمعنى القديم، لقد أردت أن أصور مخلوقات أدمية وهذا هو على وجه التحديد لماذا لم أرد أن أجعلهم يتحدثون "بلسان الآلهة".

(١٧ : ١٢٣)

فى نفس الخطاب يكتب إبسن إنه اختار "الشكل الواقعي" لأن "الإيهام الذى أردت أن أحدثه كان الإيهام بالواقع" (١٧ : ١٢٢) إن اللغة اليومية والشكل الواقعى فى الإمبراطور والجليلى إذن - يمثلان خطوة مهمة نحو انطلاقة إبسن الحديثة - لكن إذا كان هذا هو إسهامها الوحيد فى نزعة إبسن إلى الحداثة لما كانت عمله المحوري[٨].

أوروبا بعد ١٨٧١: الحرب، الشك والموت

الإمبراطور والجليلى مسرحية عن الحرب والإرهاب والتعصب الدينى والاضطهاد الدينى [٩]. فى تغطيتها للفترة من ٣٥١ إلى ٣٦٣ تبدأ ***الإمبراطور والجليلى*** فى أن تنقل لحظات موت الحضارة التى كانت يومًا ساطعة للإغريق والرومانى فى الأزمنة القديمة والصراعات الدينية البربرية التى شكلت الثقافة المسيحية فى أوروبا. [١٠] لكن هذا ليس ممارسة فى علم الآثار القديمة. إن مسرحية عن نهاية حقبة وأشراق حقبة أخرى، عن عنف بشرى فى عالم أطيح فيه بجميع المعايير الأخلاقية التقليدية، قصد منها أن تكون تشخيصًا للحداثة الأوروبية [١١]. إنها ترينا - فى شخصية جوليان - إنسانًا يسعى جاهدًا من أجل الحق والجمال والمعنى فى عالم يتزايد اضطرابًا وعنفًا.

كان لدى إبسن فى البداية فكرة عن مسرحية حول جوليان المارق Apostate فى جنزانو Genzano خارج روما فى ربيع ١٨٦٤ [١٢]. يكتب هالفدان كوهت أن إبسن فى ذلك الوقت كان يمر بمحنة روحية أدت أولا إلى طبع مسرحية براند

وبعد ذلك *الإمبراطور والجليلى* (انظر ٧ :٩). فى النهاية كان الأمر سيستغرق من إبسن تسع سنوات لينهى المشروع وهو فى الحقيقة لم يبدأ حتى ١٨٧٠ - ٠١ فى ٢٠ ديسمبر ١٨٧٠ كتب خطابًا إلى جورج براندس بأن جاءته رؤية واضحة ومدهشة لعمله الجديد لكن دون أن يقول ما هو هذا العمل. إلا أنه - فى الخطاب - تبع الإشارة إلى الرؤية الجديدة تحليل ثورى متفائل إلى حد ما للحرب الفرنسية البروسية:

> **إلى جانب هذا، تمثل أحداث العالم قدرًا كبيرًا من أفكاري. إن فرنسا القديمة الواهمة حطمت وأصبحت أشلاء وعندما تتحطم أخيرًا بروسيا الحقيقية الجديدة إلى قطع أيضًا ساعتها وفى قفزة واحدة سنكون فى عصر النضج. كم ستنهار الأفكار ساعتها حولنا! وسيكون فى الحقيقة الوقت قد أصبح مواتيًا. إن كل شىء كنا نعيش عليه حتى اليوم لا يرقى إلى أن يكون أكثر من فتات مائدة العصر الماضى الثورية وأن الغذاء قد تم مضغه وقتًا طويلاً بما يكفي. إن المفاهيم تحتاج إلى مضمون جديد وشرح جديد. لم تعد الحرية والمساواة والإخاء نفس ما كانت عليه أيام المقصلة المباركة (١٦ : ٣٢٧).**

يجب أن نضع فى أذهاننا أن هذا الخطاب كتب فى أثناء حصار باريس الطويل بعد الهزيمة الفرنسية المنكرة فى ٢ سبتمبر التى أدت إلى ميلاد

الجمهورية الثالثة لكن قبل النصر الألمانى النهائى والصعود والسقوط الدرامى لكوميونة باريس فى ربيع ١٨٧١ .

عندما انتهى كل شىء كانت الحرب قد أودت بحياة ١٤٠٠٠٠ جندى فرنسى و ٤٧٥٠٠ جندى ألماني.[١٣] تتراوح التقديرات عن الأعداد التى قتلت فى المجازر فى نهاية الكوميونة بين عدد معقول هو ٣٠٠٠٠ وعدد لا يصدَّق هو ٢٠٠٠٠٠ . إن دخول اثنتين من أكثر دول أوروبا تقدمًا من الناحية الاقتصادية والثقافية حربا ومجازر على هذا القدر المرعب هز العالم الغربى حتى ***أعماقه***. فى ١٨٧١ كتب مراقب أمريكى أن هذه كانت "حربًا فى حركتها السريعة وتدميرها الرهيب ونتائجها المذهلة – لا نظير لها فى التاريخ"[١٤].

فى يوليو ١٨٧١ أى بعد أقل من شهرين من سقوط كوميونة باريس بدأ إبسن كتابة ***الإمبراطور والجليلى*** فى حماس. ليس من الصعب أن نجد آثار أحداث ١٨٧٠ – ١ فى النص لأنها تظهر فى إنشغال المسرحية بالحرب والثورة والإرهاب والدكتاتورية والموت المجانى ولكن أيضًا بالتغير التاريخى والثقافى العنيف، بالانتقال من عصر إلى عصر وبالبحث عن المعنى فى عالم مات فيه الله وفقدت القيم التقليدية قبضتها على أرواح الناس[١٥].

لابد أيضا ذكر مصدر مهم آخر للإلهام. فى بواكير ربيع ١٨٧٢ عندما كان إبسن منهمكًا فى كتابة هذا العمل أخذ وقتا مستقطعًا ليقرأ Emigranlitteraturen ***أدب المهاجرين*** وهو دعوة جورج براندس النارية من أجل

أدب حديث وكان قد نشر توًا. نادرًا ما استجاب إبسن بمثل هذا الحماس العنيف لكتاب:

لكن أريد أن أتحول إلى موضوع كان فى هذه الأيام فى أفكارى بشكل لا ينقطع وأقض مضجعى ليلا. لقد قرأت محاضراتك.

لن يقع كتاب أخطر من هذا فى يدى كاتب خلاّق. إنه واحد من تلك الكتب التى تفتح فجوة لا نهاية لها بين الأمس واليوم. عندما ذهبت إلى إيطاليا لم أفهم كيف يمكننى أن أكون قادرًا على أن أعيش قبل أن أكون هناك - لن يكون المرء قادرًا فى عشرين سنة على أن يفهم كيف كان ممكنًا أن أعيش فى بلدى قبل هذه المحاضرات.

ما الذى سوف ينتج عن هذه المعركة حتى الموت بين حقبتين لا أعرف. إن أى شىء غير النظام المستقر هو الشىء الحاسم بالنسبة لي. من النصر لا آخذ وعدًا بالتحسن المستقر لأن كل تطور تكون حتى الآن فقط من ترنح من خطأ لخطأ آخر. (١٧ : ٣١-٢) [١٦].

يتحدث إبسن هنا عن عصر جديد، حد فاصل، تغير كامل فى الحياة الروحية أو العقلية. إن "الصراع حتى الموت بين حقبتين" يمكن أن يكون وصفًا لموضوع ***الإمبراطور والجليلى***. إذا أخذناها بهذا المعنى علينا أن نلاحظ أن إبسن رغم أنه فى صالح التغيير بقوة لا يثق بالنتائج: "ترنح من خطأ لخطأ آخر" لا يمكن أن

يكون "نظرة إيجابية للعالم" كما وعد هو ناشره فى يوليو السابق (١٦: ٣٧١) [١٧].
لأن إبسن يكتب إلى براندس فإن "المعركة حتى الموت "لابد أيضًا أن تكون إشارة إلى الحروب الثقافية التى أطلقتها محاضرات براندس، أى إشارته إلى الصراع بين المثاليين الدينين و "رجال الانطلاقة الحديثة" أصحاب الفكر الحر.

عندما ننظر إلى النص فى صورته النهائية نجده يبينّ لنا أن إبسن منغمس فى بعض قضايا زمنه التى يدور حولها أكبر خلاف ثقافى مثلا فى تسلط القدرية determinism عليه. لقد ساهمت الدارونية بالتأكيد فى الانشغال العام بهذه المسألة ولكن كذلك فعلت الأنظمة الناشئة المتعلقة بالإحصائيات وحساب الاحتمالات لأنا بيِّنت أن الضرورة العنيدة للرياضيات يمكن أن تستخدم للتنبؤ بأفعال الناس. وعلى الرغم من أن هذا يبدو لنا غريبًا فإن "الجبرية الإحصائية" statistical fatalism أصبحت فعلا موضوعًا للخلاف فى ألمانيا فى ستينيات القرن التاسع عشر [١٨].

يقلق جوليان دائمًا بشأن الحرية والضرورة كثيرا ما يكون بالمعنى الدينى للإرادة الحرة فى مواجهة القضاء والقدر المقدَّر مسبقًا. ما هى العلاقة بين اختيارات جوليان وبين ما يسميه "إرادة العالم". World Will؟ هل هو – ربما – أداة لخطة الله للعالم؟ البديل المرعب هو أنه لا توجد خطة، أن الوجود الإنسانى لا معنى له – يتم التعبير عنه فى رؤى جوليان للكون على أنه فراغ قبيح ومخيف ولزج.

يرغب جوليان - وقد اقشعر من هذه الرؤى - فى القدرية determinismلأنه يريد بشدة أن **يكتشف** بدلاً من أن يشكِّل قدره [١٩]. فى حالة جوليان إذن ***الإمبراطور والجليلى*** تمثل الإيمان كارتداد recoil يائس يرمى إلى حماية الذات من الشك الاعمق. إلاَّ أنه ليس الوحيد الذى يرغب فى القدرية فكذلك يفعل خصومه المسيحيون الذين يرغبون أن يروا فيه أداة، لإرادة الله وماكسيموس Maximus الذى يريد أن يكون جوليان هو الرجل المختار، الرجل الذى ينفذ إرادة العالم ويؤسس الإمبراطورية الثالثة الغامضة.

إن رغبة جوليان فى دور مكتوب مقدَّمًا فى مصير العالم يعبر عن خوفه من الحرية. إن جوليان - بتخلصه من قراراته العنيدة والتعسفية على أنها أفعال تخضع لإرادة العالم - يجبر نفسه على الاعتقاد بأنه يتصرف طبقا للعلامات والنذر المرسلة إليه من الآلهة أو من إرادة العالم - المشهد فى I,3 عندما كان يتعين على جوليان أن يقبل أو يرفض الوضع كقيصر مثال جيد [٢٠]. على الرغم من أن مكسيموس يخبره ثلاث مرات أن العلامات متناقضة فإن جوليان يرفض رفضًا قاطعًا - يختار "علامة" واحدة لإثارة الرسول إلى هيلينا Helena بصفتها "المرأة" النقية "ويقرر أن الآلهة قد تكلمت.

إن جوليان يخشى الحرية لأن - طبقًا له - نفس فكرة كون من دون معنى، كون الله فيه ميت يعنى الوحدة loneliness والعزلة isolation . إن جوليان التاريخى كتب عن شاب (واضح جدا أنه هو نفسه) كرسى نفسه لزيوس Zeus وهليوس

Helios وأثينا Athena وهرميس Hermes: الشاب (...) يعلن لآلهته: "وافعلوا بى ما تريدون، ويحببه هليوس "ونحن المحسنون إليك وأصدقاؤك ومنقذوك.. سنكون معك فى كل مكان" [٢١] يبدو لى أن إبسن لابد وأنه كان يعرف هذه القطعة. أعتقد أن من المفترض أن نتعاطف مع رغبة جوليان المحتومة أن نتعلق بكون صنع طبقا للمقياس البشري، عالم يتحدث إليه، آلهة هم أصدقاؤه والأوصياء عليه لأن البديل متمثلاً فى تلك الرؤى الرهيبة للفراغ - هو العالم الحديث الدنيوى حيث الأرض هى مجرد كرة صغيرة فى عالم ضخم بارد وصامت.

كثيرا ما انضم النقاد إلى القراءات القدرية determinist ***للإمبراطور والجليلى*** وبصفة خاصة للطبعة المسيحية [٢٢].

أساء براندس المعادى للقدرية قراءتها تمامًا لأنه اعتقد أن قدرية جوليان كانت هى قدرية إبسن [٢٣] لكن المسرحية لا تقدم وضعًا نهائيًا غير ملتبس، فليس فيها ببساطة متحدث باسم "رسالة message" إبسن [٢٤] فى النهاية يصر مكسيموس على أن الإمبراطورية الثالثة يجب أن تأتى - يزعم بازيل Basil أن جوليان لابد وأنه كان أداة الله لأن اضطهاداته جمعت المسيحيين معًا وجددت إيمانهم. تحصل ماكرينا Macrina أخت بازيل المرأة النقية على الكلمة الأخيرة وهى تغطى وجه جسد جوليان الميت: "إيتها الروح الإنسانية المخطئة - إذا كان عليك أن تخطئى فإنك بالتأكيد ستقابلين بالإحسان فى ذلك اليوم العظيم عندما

يأتى الجبَّار فى سحابة ليحاسب الميتين الأحياء والأموات الذين هم أحياء! (٧ : ٣٣٦). [٢٥] إن انتهاء هذه الدراما العظيمة عن الحرية والضرورة بافتراض الزمن الشرطى conditional tense يتمشى تمامًا مع رفضها الوقوف مع القدرية من أى نوع كانت.

إننا نجد تشخيصات diagnoses راديكالية للحداثة الأوروبية بهذا القدر عند ماركس ونيتشه فقط. فى ترنيمتهما العظيمة لقوة الرأسمالية وهى ***المانيفستو الشيوعى*** The Communist Manifesto يصف ماركس وإنجلز Engels وصفًا شهيرًا ثقافة فى مخالب التغير الاجتماعى والتاريخى العنيف: "كل العلاقات الثابتة سريعة التجمد بما يتبعها من تحيزات وآراء قديمة ومبجلة تم اكتساحها، كل العلاقات التى تكونت حديثًا أصبحت قديمة قبل أن تتحجر .ossity كل ما هو صلب يذوب ويصبح هواء، كل ما هو مقدس تم تدنيسه والإنسان فى آخر الأمر مضطر أن يواجه - بحواس عاقلة - ظروفه الحياتية الحقيقية وعلاقته بنوعه"[٢٦]. على الرغم من أن المقصود بهذا هو وصف لأوروبا فى ١٨٤٨ إلاَّ أنه رؤية لتغير تاريخى يناسب عالم ***الإمبراطور والجليلى*** تماما. لكن إبسن أكثر قتامة من سابقيه الاشتراكيين: فى تفسير جوليان المتزايد فى جنونه المتسم بالهذيان تصبح قيمة المعرفة تحت ضغط. فى آخر هذه المسرحية بالتأكيد أن لا أرى كثيرًا من الإيمان بقدرة "الإنسان" على أن "يواجه بحواس عاقلة ظروفه الحياتية الحقيقية وعلاقته بنوعه".

لنيتشه (والذى نشر بعد تسع سنوات من *الإمبراطور والجليلى*) نظيرًا أكثر قربًا لأن هناك قطعة مذهلة كأنها تعليق على "مسرحية عن تاريخ العالم" لإبسن:.

كل أنواع الأسئلة الجديدة عن من أجل ماذا وبماذا، لم يعد هناك صيغ مشتركة بعد، سوء الفهم يتحالف مع عدم الاحترام، يتشابك التفسخ والفساد وأعلى الرغبات بشكل رهيب،.. ترافق كارثى للربيع والخريف ملئ بالمباهج الجديدة والأحجبة veils التى تميز الفساد الشاب الذى لم تستنفذ قواه بعد والذى لم يدركه التعب بعده. مرة ثانية الخطر هناك، أم الأخلاق the mother of morals، الخطر الكبير قد انتقل هذه المرة إلى الفرد، إلى الجار والصديق، إلى الحارة، إلى ابن الشخص نفسه، إلى قلب الشخص نفسه، إلى الأعماق الأكثر شخصية وسرية للرغبة والإرادة: ماذا ينبغى على الفلاسفة الأخلاقيين فى هذا العصر أن يعظوا preachالآن: (٢٧)

ماذا فعلاً؟ نفس السؤال يتردد فى نهاية الإمبراطور والجليلي.

عندما أتكلم عن أوجه الشبه بين إبسن ونيتشه لا أقصد أن أقول إن إبسن لابد وأن يكون قد قرأ نيتشه لكن فقط أنهما أحيانًا يعملان فى قضايا متشابهة

ويصلان إلى نتائج متشابهة. ربما يكون هناك استثناء واحد لهذه القاعدة: هو بالتحديد العلاقة بين ***الإمبراطور والجليلى*** و***ميلاد التراجيديا*** ***The Birth of Tragedy*** - عملان كتبا فى ألمانيا بعد آثار حرب ١٨٧١ مباشرة.

كثيرًا ما علق النقاد على الاختلافات بين الجزءا ("ردة قيصر") والجزء ٢ ("***الإمبراطور جوليان***") فى مسرحية ***الإمبراطور والجليلى***. [٢٨] "الإمبراطور جوليان" أكثر جموحًا وحرية وعدم اتساق من "ردة قيصر". إذا قورن الجزء ١ بجموح الجزء ٢ فهو يبدو كلاسيكيًا تقريبًا. ما الذى تسبب فى الاختلافات؟ هناك افتراض أن إبسن قرأ أو نما إلى علمه ***ميلاد التراجيديا*** لنيتشه فى الفترة ما بين كتابة الجزئين.

فى الأصل خطط إبسن لمسرحية فى ثلاثة أجزاء:

١ - "جوليان" وأصدقاء الحكمة" (٣ فصول).

٢ - "ردة جوليان" (٣ فصول).

٣ - "جوليان على عرش الإمبراطور" (٥ فصول)

فى ربيع ١٨٧٢ كان إبسن قد كتب فعلاً الجزئين الأولين طبقًا لهذه الخطة. فى وقت ما فى إثناء ذلك الصيف - مع هذا - غير خططه وفى أوائل الخريف حوّل الجزء ٢ الموجود إلى فصلى ٤ و ٥ من "ردة قيصر". ثم كتب الفصول

الخمسة كلها فى "الإمبراطور جوليان" فى طفرة عنيفة من ٢١ نوفمبر ١٨٧٢ إلى ١٣ فبراير ١٨٧٣ (٢٩)

نشر **ميلاد التراجيديا** فى ربيع ١٨٧٢ . قدمت عنه مراجعة وهاجمته Norddeutsche Allegemeine Zeitungفى مايو ويونيو. (٣٠) قد يكون إبسن - الذى كان يعيش فى درسدن وكان قارئًا نهمًا للجرائد - وهذا محتمل جدا قد لاحظ المشادة أو تحدث إلى شخص لاحظها أو ربما لا: أنا لا أعرف دليلا بأى شكل. إبسن كالعادة لا يفشى الإسرار: "فى الحقيقة أنا لا أعرف الكثير عنه". هذا هو كل ما قاله عن نيتشه فى مقابلة مؤرخة فى نوفمبر ١٩٠٠ سنة موت إبسن (١٥: ٤٣٦) .

هناك دليل داخلى يؤيد فكرة أن إبسن قرأ أو سمع عن ***ميلاد التراجيديا*** . لكن إذا أخذنا فى الاعتبار أن جوليان التاريخى كما يقال كان يعبد مجموعة كاملة من الآلهة الإغريق فقد يكون من المصادفة الكاملة أن كلا أبولو Apollo وديونيسوس لإلهين اللذين أعطيا اسميهما إلى مصطلحى نيتشه الرئيسيين يظهران عند بداية الجزء ٢ بالضبط وأنهما يظلان أكثر الآلهة استدعاء طوال "الإمبراطور جوليان" (٣١) فى الجزء ٢ - ١ مثلاً تكون أول تضحية علنية لجوليان هى لأبولو ودويونيسوس وفورتونا Fortuna. إن أول موكب شعبى له يحدث تكريمًا لديونيسوس ويتميز بالشرب والرقص على الرغم من أنه بطريقة ساخرة تبدو لى غريبة تمامًا عن نغمة نيتشه فى ***ميلاد التراجيديا*** . فى الجزء ٢ - ١

يصطدم موكب جوليان فى تكريم أبولو بشكل درامى بالطابور الطويل للمساجين المسيحيين الذين يرغبون فى الشهادة بشدة: وينتهى الفصل بالانهيار المدوى لمعبد أبولو فى أنتيوك Antioch .

يحتوى موكب ديونيسوس فى الجزء ٢ - ١ على قطعة ربما تشير إلى بعض المعلومات عن فكرة نيتشه الأساسية أن هناك نوعين من المبادئ الفنية:

بالتحديد الأبولونية والتى ترمز إلى التشخص individuation والعقل والوضوح والديونيسوسية والتى ترمز إلى: النشوة والجنون الجماعى وفقدان التشخص وأن التراجيديا الحقة تتطلب الجمع بين الاثنين:

> **جوليان.. ليس هناك إله أسئ فهمه وحتى لقى سخرية - مثل جالب النشوة هذا ديونيسوس الذى يسميه الرومان باخوس .Bacchusهل تعتقدون أنه إله السكارى فقط؟ آه، أيها الجهلاء. إنى أشفق عليكم إذا كان هذا هو ما تعتقدوه. من غيره يتطلع إليه الشعراء، والعَّرافون من أجل مواهبهم المعجزة؟ أعلم أن البعض ينسبون إلى أبولو هذه الملكة، ليس بدون مبرر على الإطلاق، لكن هذا يفهم فى سياق مختلف - كما أستطيع أن أبرهن من كتابات متنوعة. (٧: ١٩٢، EG, 109 معدل).**

إن توحد جوليان مع ديونيسوس أمر واضح: إنه هو الآخر يشعر أنه قد أسئ فهمه وأصبح مضجعًا. إن إصراره على أن ديونيسوس وليس أبولو هو إله الشعراء

والعرافين يفيد فى تأكيد رغبته فى الاتصال بشعبه. باختياره إله النشوة يعبر جوليان أيضا عن أمله فى أن يتغلب على انفصاله عن الآخرين بأن يتخلص من إحساسه الذاتى المؤلم فى النشوة والتصوف.

من الصعب أن نقول ما إذا كان إبسن قد حصل على هذا من نيشته أم لا: إذا قرأنا ***الإمبراطور والجليلى*** بعد نيتشه فمن الصعب أن لا نرى أرتباطات بينهما.

إلا أن معظم العناصر المذكورة هنا يمكن أن تكون مستقاه من المعلومات التاريخية عن حياة جوليان أو من التقارير السطحية إلى حد معقول عن كتاب نيتشه إذا أخذنا فى الاعتبار حالة الأدلة فالنتيجة الوحيدة التى يمكن أن يخلص إليها المرء هى النتيجة الواضحة وهى أنه فى ١٨٧٢ شارك إبسن ونيتشه بالتأكيد إنشغالاً بأبولو وديونيسوس وسؤال ما هو المسرح وماذا يمكن أن يكون المسرح فى الحداثة الأوروبية.

أخيرًا لنقلب سؤال التأثير رأسًا على عقب. من الممكن أن يكون نيتشه قد استوحى الإمبراطور والجليلي. (٣٢) فى الجزء ٩٨٤ من ***الرغبة فى السلطة*** المكتوب فى ١٨٨٤ يكتب نيتشه عن "القصير الرومانى بروح المسيح" وهى عبارة يعتبرها وولتر كوفمان Walter Koufmann نفس قلب رؤية نيتشه للسوبر مان والذى لا يمكن لقراء ***الإمبراطور والجليلى*** أن يخطئوا فى الربط بينها وبين العمل. الرئيسى hoverdverk لإبسن (٣٣).

استجابة مثالية تحتوى على صراع

آرن جاربورج

بمجرد أن انتهى إبسن من مسودته فى فبراير ١٨٧٣ بدأ العمل فى النسخة النهائية وفى ٢٤ مايو ١٨٧٣ أرسل الجزء الأخير من المخطوط إلى ناشره. نشرت الإمبراطور والجليلى فى كوبنهاجن فى أكتوبر ١٨٧٣ وحظيت ببيع ممتاز. (٣٤) بعد ذلك بأسابيع قليلة فقط أسرع آرن جاربورج ذو الـ ٢٢ عامًا والذى سيصبح فيما بعد كاتبًا طبيعيًا بالدفع إلى المطبعة بكتاب صغير عن مسرحية إبسن المزدوجة. (٣٥)

إن استجابة جاربورج لإبسن مهمة جدا لأنها استجابة رائعة حارة لقارئ معاصر للنص ولأنها توضح أنه على الرغم من أنه لا يزال يقرأ الإمبراطور والجليلى فى إطار مرجعية جمالية مثالية فإن مثاليته تعرض علامات توتر. جاربورج - محتقرًا المثالية عتيقة الطراز - يشير إليها على أنها "النظرة القديمة للفن" ويعلن أنها تتفكك وهذا صحيح لأنها انحدرت إلى مجرد تسلية. (٣٦) الشعر يجب أن لا يكون مجرد لعب واسترخاء. هكذا يزعم جاربورج. إن مهمة الأدب ليست "تقديم وبضع ساعات للراحة لبيتروبول بعيدًا عن كدهما فى المكتب" (AG, 13). (٣٧) بل يجب على الأدب أن يعلمنا شيئًا بطرق وجودية وفلسفية جادة ومتحدية.

إلاَّ أن جابورج كان مع السمو قلبًا وقالبًا: "إن مهمة الشاعر هى أن يرفع عقلنا فوق الظروف الضيقة للحياة اليومية نحو أعالى عالم الجمال.. أن يرفع معركة العصر المحتومة إلى أعلى حيث الوضوح المتَّسق فى ضوء الجمالى العالي" (AG,12-13). بالنسبة لجاربورج تمثيل الحياة الواقعية فى الحقيقة يتفق تمامًا مع الجمال ليس لأن اليومى جميل فى ذاته لكن لآن عمل الشاعر هو إضفاء المثالية:

"من سوء الفهم الاعتقاد بأن الحياة الواقعية هى نفس الشىء كالقبح وأن المرء عليه بالضرورة أن ينشئ عالمًا جديدًا بأعلى فى السماء لكى يجد الجمال.. الحياة الواقعية أيضا تحتوى على - بالرغم من أن ذلك يكون فى شكّله منقسمًا ومبعثرًا - كل عناصر الجمال، فن الشاعر هو أن يراها ويجدها ويستعملها.

إن مهمته هى أن يخلق كلاً جميلاً من العناصر المبعثرة - والعمل الذى اختاره المرء لكى "يضفى عليه الطابع المثالي" يتكون بالتحديد من هذا النشاط الذى يهدف إلى إزاحة العشوائى والمنقسم وذلك الذى يسبب الاضطراب وإلى ربط حياة الواقع غير المتجانسة والمضطربة بقوانين الجمال والانسجام. طبقا لهذه الاعتبارات فإن أعظم إخلاص للواقع سيصبح أيضًا أعظم جمال طالما أن الواقع يمثّل منسجمًا ومتجانسًا".

إن معالجة إبسن للتاريخ فى ***الإمبراطور والجليلى*** تقدم توضيحًا جميلا لفكرة الجمال المقدمة هنا. (AG, 60-1).

يمدح جابورج أيضا مؤلف ***الإمبراطور والجليلى*** لمقدرته على أن يرى الجمال فى ا لواقع، أن يحوِّل التاريخ إلى حياة واقعية لكنها جميلة: "العالم الخارجى هنا يصبح حقيقة ما يجب أن يكون، تكشُّف مفرد عضوى للعالم المثالي.. لدينا – باختصار – فى تناول المادة هذه أقرب تحقق ممكن لأهم مطلب يمكن للمرء أن يريده من الفن كله: إنه يجب أن يكون الطبيعة nature - قبل كل شئ – ولكن الطبيعة بعد أن يتغير شكلها بواسطة الفكرة (AG, 64).

إلا أنه بالرغم من مثل هذا المدح يبدأ جاربورج وينتهى بالتأكيد على نزعة إبسن إلى الشك: الذى يجده المرء فى النهاية كنتيجة نهائية لشعره هو الاكتشاف – والذى هو، بالمناسبة ليس جديدًا – " كل شئ عبث" – خيبة أمل وخواء، خواء وخيبة أمل، هذا هو اليأس الداخلى الذى نقابله فى كل مكان". (AG,5). على الرغم من أن الإمبراطور والجليلى هى رائعة جمالية فإن رؤيتها للعالم – والتى تتميز بالنزعة إلى الشك واليأس – تفشل فى أن ترضينا.

عندما قرأت بامفلت جاربورج لأول مرة وجدتها تقريبا غير مفهومة. فشلت بالتأكيد فى أن أرى أن الاستدعاءات الدائمة للجمال والمثل الأعلى – يجب أن تفهم على أنها صياغة صريحة لمعيار جمالى قوي. عند قراءتى الثانية لها والتى جاءت بعد أن أعدت اكتشاف المثالية أحسست بأن حجة هاربورج تتداعى لأنه يبدو أنه كان يقول شيئين، أن المسرحية كانت مثالا مجيدًا للجماليات المثالية وأنها فشلت فى أن تقدم التصالح والسمو بالنفس. فى المرة الثالثة فقط أدركت

أن رد فعل جاربورج المتناقض للإمبراطور والجليلى ربما تكون علامة على صراع جمالى فى البداية من شأنه فى النهاية أن يجعل جاربورج وكثيرين آخرين من جيله ينفصلون عن المثالية. جاربورج - رغم كل شىء - يمدح إبسن بسبب الحقيقة التاريخية والواقعية والجمال المتعلق بالجماليات فى عمله ويغفر أخطاءه على أساس أن نقاط الضعف - والتى تتعلق بـ "نظرة إبسن إلى العالم" - فى مجملها لها علاقة بـ "ظروف خارج الجماليات" (AG, 64).

لكن إذا كان هذا هو ما يعتقده جاربورج إذن فهو مستعد أن يطلّق divorce فلسفة عمل فنى ما أو نظرته إلى الحياة من الجماليات. هذه هى الخطوة الأولى على الطريق الذى يؤدى إلى رفض الأفكار الأساسية للمثالية. بعبارة أخرى، ربما لا يزال جاربورج يجمع بين الحق والجمال معًا لكن فكرته عن الحق تظهر علامات على أنها ستصبح مطلقّة divorced من الدين والفلسفة (رؤى للعالم) بطريقة قد يجدها المثاليون الألمان المبكرون غير مقبولة على الإطلاق.

إن قراءة جاربورج - مع أنها لا تزال مثالية فى مجملها - تضعه أيضا على خلاف مع مثاليين أكثر تقليدية مثل ويرسن الذى قرأ ***الإمبراطور والجليلى*** على اعتبار أنها مثال ممتاز للجماليات المثالية. فى ١٨٧٣ إذن كان هناك طريقتان مثاليتان مختلفتان لقراءة هذه المسرحية (يمكن أن نُسميه المثاليتين "القديمة" و "الجديدة") ولكن ليس مثالية حديثة أو حداثية. السبب فى ذلك تاريخي: كان جاربورج يكتب فى ١٨٧٣ أى بعد سنة ونصف فقط بعد نشر ***أدب المهاجرين***

لبراندس. فى ذلك الوقت لم تكن الشروط الجمالية لتقييم الأدب الحديث التى طالب بها براندس قد تطورت بعد، وكيف كان يمكنها أن تتطور إذا أخذنا فى الاعتبار أن الأدب الجديد نفسه لم يكن قد ظهر بعد إلى الوجود. إن ***الإمبراطور والجليلى*** نفسها بالتأكيد كانت من أوائل الأمثلة لعمل أدبى مهم كتب كاستجابة واعية بالذات لمحاضرات براندس.

إعادة النظر فى التراث

إبسن و هوجو وبترسن وده لاروش

"الحقيقة الرئيسية. لـ. ما هو حديث modern تكمن فى العلاقة بين الممارسة الحاضرة لمشروع ما وتاريخ هذا المشروع. فى الحقيقة إن هذه العلاقة قد أصبحت تعانى من مشكلة"، هكذا يكتب ستانلى كافيل Stanley Cavell.[٣٨] إن بداية ما هو حديث – هكذا يستأنف "هى لحظة لا يعود فيها التاريخ وتقاليده المتعارف عليها أمرًا مسلّمًا به، هى الوقت الذى يتعين فيه على الموسيقى والتصوير والشعر (مثل الأمم) أن تعرف نفسها مقارنة بماضيها، هى بداية اللحظة التى يصبح فيها كل فن من الفنون هو موضوعه الخاص كما لو كانت مهمته الفنية الحالية هى أن يؤسس وجوده نفسه" [٣٩] إن الإمبراطور والجليلى تميز هذه اللحظة فى أعمال إبسن. هذه هى المسرحية التى يجرى فيها فى اتجاه ماضيه هو الجمالى ليس ليرفضه ككل en bloc ولكن ليفكر فيه، ليرى أين يقف هو إزاءه. إن انتقال إبسن من المثالية إلى النزعة إلى الحداثة يتميز بالتفكير فى

التراجيديا الرومانسية فى أكثر أشكالها الأوروبية زخرفة (فى مقارنتها بشكلها النرويجي). أجد نفس العودة إلى الرومانسية الأوروبية فى أعمال المصور إيليف بترسن (١٨٥٢ – ١٩٢٨) أحد أصدقاء إبسن فى ميونيخ فى منتصف سبعينيات القرن التاسع عشر وأول من رسم بورتريه لإبسن. لماذا يحتاج هؤلاء الفنانون أن يتجهوا نحو الرومانسية فى نفس الوقت الذى يتحركون فيه بعيدًا عنها؟

عندما يرتفع ستار الفصل الخامس فى "ردة قيصر" يكون جوليان فى سراديب الموتى تحت كاتدرائية فيينا فى جنوب فرنسا منتظرًا إشارة. إذا جاءت الإشارة الصحيحة سيعلن نفسه إمبراطورًا. إن التشابه مع الفصل الرابع من ***هرنانى*** ***Hernani*** لفيكتور هوجو – وهى المسرحية (فى ١٨٣٠) التى دشّنت التراجيديا الرومانسية فى فرنسا – مدهش لأن دون كارلوس Don Carlos عند هوجو هو أيضًا فى قبو تحت كاتدرائية وهو أيضًا ينتظر إشارة ستعلنه إمبراطورًا. [٤٠] كلا المشهدين – بالإضافة إلى ذلك – تصويريًّان pictorial ويمثلان صورة رائعة بنفس القدر ونفس الإيحاءات القوطية Gothic.

فى حالة دون كارلوس الكاتدرائية فى إيه لا شابل Aix - La - Chapelle حيث، يحتوى القبو هناك قبر شارلمان Charlmagne والإشارة التى طال انتظارها واضحة بما فيه الكفاية: عندما يكون ناخبو الإمبراطورية الرومانية المقدسة قد انتخبوا إمبراطورًا جديدًا سيطلقون مدفعًا: إذا أطلقوا ثلاث طلقات دون كارلوس سيصبح شارل الخامس Charles V.. يصلى دون كارلوس – وهو

يرغب بشدة فى العباءة الإمبراطورية - داعيًا شارلمان أن يلهمه لينفذ واجباته الإمبراطورية بشرف ووقار مثالى صحيح:

"فلتصب فى قلبي، من أعماق هذا القبر، شيئًا عظيمًا، متساميًا وجميلاً!"

بعد فترة اشتياق متوترة تطلق ثلاث طلقات مدفع. دون كارلوس - وقد أصبح الإمبراطور الجديد - يبيّن فورًا أنه جدير بأن يكون خليفة شارلمان عن طريق إظهاره شهامة إزاء أعدائه السابقين.

جوليان أيضًا يوضع بالقرب من جسد ميت لكن فى حالته يكون هذا الجسد جسد هيلينا زوجته الزانية التى سمَّمها أخوها لإمبراطور كونستانتيوس Constantius طوال الفصل تكون خلفية الفعل المسرحى صوت المسيحيين يغنون التراتيل ويهللون للمعجزات التى يقوم بها تابوت المرأة الميتة فى الكاتدرائية بأعلى. بل إن الإشاعات بدأت فى الانتشار بأن جوليان قتل زوجته القديسة. نظرًا لما يعرفه الجمهور وجوليان عن الحياة الحقيقية لهيلينا فان المفارقة الدرامية dramatic irony هنا تعمل على شرح ردة جوليان فى نفس الوقت الذى تلقى فيه بالشك الشديد على أى نوع من الإيمان بالمعجزات والإشارات.

إن التناول المختلف لموتيفة الإشارة يبرز بعض الفروق الحاسمة بين ***هرنانى*** ***والإمبراطور والجليلى***. فى ***هرنانى*** ماذا تعنى الإشارة واضح ولا ينشأ سؤال التفسير أبدا. فى "ردة قيصر" - من ناحية أخرى - الجمهور حتى لا يعلم ما هو

نوع الإشارة التى ينتظرها جوليان. فقط بالقرب من نهاية الفصل ندرك أنه كان ينتظر ماكسيموس المتصوف لكى يفك شفرة مستقبله فى أحشاء الحيوانات التى تم التضحية بها لهذا الغرض. إلا أنه - طبقا لماكسيموس - لا توجد إشارات لأن الترانيم المسيحية التى لا تتوقف فى الكاتدرائية بأعلى تسكت الأرواح.

بل إن إبسن فى النهاية يترك الأمر غير واضح ما إذا كان جوليان حقيقة يحصل على إشارته. بعد أن رفض أن يأخذ بنصيحة ماكسيموس "خذ قدرك بين يديك أنت" (٧: ١٥٣، Eg, 83) يجد جوليان جيشه على وشك العصيان ويقرر أخيرًا أن ينزل إلى أعمق قبو تحت الأرض ليقوم بعمل تضحية الدم يدفعه غضبه عند سماعه هيلينا وهى تقابل بالاستحسان على أنها المرأة النقية. خارج خشبة المسرح نسمع جوليان يصيح "هليوس! هليوس!" Helios. بعدها بوقت قصير يعود والدم على يديه.

يسأل سالوست Sallust جوليان - وقد هاله المنظر - ماذا فعل. يجيب جوليان "مزقت ضباب الخوف" (٧ : ١٦١؛ Eg, 88). إن إجابته - وهى فى منتهى الغموض - تتركنا أحرارًا لنتخيل إما أن جوليان قد تلقى إشارته وإمَّا أنه فى النهاية استجمع شجاعته ليختار قدره كما كان ماكسيموس يحثه على أن يفعل . أن إجابته الملتبسة تظهر تجنبه للمسئولية. بدلاً من حديثه عن اختياراته سيستدعى إشارات الآلهة التى تكاد تكون غامضة.[٤٢] إن نهاية "ردة قيصر"

تكشف أنه بالنسبة لجوليان الناس والأشياء أصبحت غير شفافة Opaque ومهدَّدة ويمكن أن تكون بلا معنى.

يستخدم كلا هوجو وإبسن مكانا قوطيا Gothic ذا أقبية ومقابر لإبراز نفس الموتيفة - بالتحديد صنع إمبراطور - والاثنان ينقلان الإحساس بأننا حاضرون فى لحظة يتوقف عليها قدر عالم بأسره. لكن بينما يفيض دون كارلوس نبلاً ويقينًا وفعلاً action يفيض جوليان غموضًا وشكًا وترددا. حتى عندما اختار فإن أسبابه تظل تتطلب التفسير. بينما يكتب إبسن عن الإرادة والاختيار والثقل السيكولوجى للدين وتفسير الإشارات يتحرك هوجو إلى الأمام بثقة بالتعبير والفعل. عندما يكون لدى دون كارلوس شىء ليقوله عن روحه يعبرٌ عنه فى مناجاة للنفس soliloquy. جوليان - على الجانب الآخر - يغرق نفسه فى الجدال الزائف والتفكير الميتافيزيقي. باختصار، بينما هوجو خارجى تماما إبسن باطنى تماما.

ماذا يدلنا هذا عن العلاقة بين نزعة إبسن للحداثة الناشئة والرومانسية؟ لكى نقترب أكثر من الإجابة سوف أنظر إلى الطريقة التى تبدو ***كريستيان الثانى يوقع أمر موت تورين أوكس*** (١٨٧٥ -٦) لإيليف بترسن أنها تنعكس على ***إعدام ليدى جين جراى*** (١٨٣٣) لبول ده لاروش (اللوحتان ٢، ٣). كان بترسن يعمل فى لوحته التى أحدثت إنطلاقة فى الوقت نفسه الذى انتقل فيه إبسن إلى ميونيخ فى ربيع ١٨٧٥ . فى ١٨٧٦ فى الوقت الذى كان فيه ***كريستيان الثانى يوقع أمر***

موت تورين أوكس تتمتع بنجاح ملحوظ فى ألمانيا اختار إبسن بترسن ليرسم صورته الشخصية.[٤٣] فى تلك السنة أعطى بترسن أيضا إبسن نسخة فوتوغرافية من تورين أوكس عليها إهداء وهى معلقة الآن فى متحف إبسن فى أوسلو. على النسخة الفوتوغرافية إسم اللوحة "شفاعة إليزابيث من أجل تورين أوكس لدى كريستيان الثانى Elisabeth's Intercession for Torben Oxe with Christian II".[٤٤]

واستجاب ده لاروش للقصة المؤثرة لجين جراى Jane Gray، هكذا أعلنت ملكة إنجلترا فى سن ١٥ بواسطة أبيها الطموح. عندما جاءت الملكة مارى إلى العرش تم اتهام جين – والتى حكمت لمدة تسعة أيام فقط – بالخيانة وسجنت فى برج لندن وقطع رأسها فى ١٢ فبراير ١٥٥٤ . ويقرر ستيفن بان Stephen Bann أن لوحة ده لاروش كان المقصود منها أن تمثل اللحظة – التى من المفروض فيها أن تكون جين – معصوبة العينين – قد صاحت بشكل يدعو للشفقة: "ماذا أفعل الآن؟ أين خشبة الإعدام؟" [٤٥].

يعتبر مايكل فرايد Michael Fried أن لوحة *جين جراى* لده لاروش احتضنت "مسرحة الفعل والتعبير".[٤٦] هناك بالفعل تركيز قوى على الشكل الخارجى أو القدرة على رؤية visibility الفعل الدرامى فى هذه اللوحة. الشعور الطاغى فى لوحة *جين جراى* هو الشفقة compassion متمثلة فى شكل إيماءات القسيس وتعبير منفذ الإعدام وهى تكاد تكون منتزعة بشكل متعسف من المشاهدين أيضا.

يبيِّن بان Bannبطريقة مقنعة أن اللوحة فى الحقيقة تنهل من تقاليد لوحات الشهداء المسيحيين ويضيف أنها عندما عرضت لأول مرة فى ١٨٣٣ تذكَّر بعض المشاهدين فورًا بمنظر الشابات الارستقراطيات وهن فى طريقهن إلى المقصلة فى أثناء الثورة الفرنسية. [٤٧].

القصة التى فتنت بترسن معروفة بشكل أقل: كان كريستيان الثانى ملك الدانمرك - النرويج الذى حكم من ١٥١٣ إلى ١٥٢٣ مقتنعًا بأن تورين أوكس حاكم قلعة كوبنهاجن قد قام بدس السم لعشيقته الجميلة ديفيك Dyveke. الملكة التى تتشفع لتورين هى اليزابث أوف هابسبرج Elizabeth of Habsburg أخت الإمبراطور الرومانى المقدس القادم فيما بعد تشارلز الخامس وهو دون كارلوس فى هرنانى أشعل إعدام توربن أوكس ثورة بين الأرستقراطية الدانمركية أدت إلى سقوط الملك ونفيه. ربما شعر بترسن أن مستقبل النرويج أيضا كان يعتمد على هذه اللحظة لأن الملك القادم كريستيان الثالث أدخل الإصلاح فى الدانمرك - النرويج وأجهز على الآثار الأخيرة للحكم الذاتى النرويجي. [٤٨] (حكمه هو الحكم الذى تمثله مسرحية ليدى إنجر لإبسن).

فى ١٩٠٧ كتب مؤرخ الفن النرويجى جنس شيس Gens Thiis عن لوحة توربن أوكس: "الموتيفة درامية إلى أبعد حد، تكاد تكون درامية أكثر مما ينبغى وتم التعبير عنها بوضوح وتوتر مسرحى لكن التكوين يصنوع بأستاذية مدهشة ويكشف التنفيذ عن مقدرة تصويرية نادرة". [٤٩] عند النظرة الأولى إذن قد تبدو

تورين أوكس أنها تضع نفسها فى شىء يشبه استمرارية رجعية مع التصوير الرومانسى للتاريخ تمامًا كما يمكن أن نخطئ *الإمبراطور والجليلى* ونظنها محاولة متأخرة فى الزمن ولا جدوى منها لكتابة تراجيديا رومانسية.

إن إعدم ليدى جراى *وكريستيان الثانى يوقع أمر موت تورين أوكس* تشتركان فى الكثير. لكلاهما لوحة درامية تاريخية إلى حد بعيد. وكلاهما - وقد رسما بمقياس رسم كبير لكنه ليس ضخمًا جدا - يمثل "لحظة حبلى" مختارة من بين تسلسل من الأحداث يبدأ من اللحظة التى يوقع فيها ملك على أمر بالموت وينتهى بلحظة الإعدام إلاَّ أنه عند الفحص المدقق تكون الفروق بين جين جراى وتورين أوكس مدهشة تماما كالفروق بين هرنانى و"ردة قيصر". فى *جين جراى* يتم تجنب أى عين وبؤرة التركيز الأساسية هى تعمية عينى جين. فى تورين أوكس - على الجانب الآخر - تحاصرنا العيون أو لنكن أكثر تحديدًا تحاصرنا وفرة غزيرة من النظرات فى كل اتجاه. وعلى الرغم من أن لحظة ده لاروش المختارة درامية إلى أبعد حد إلاَّ أنه لا يزال يقدِّر القيمة المضادة للتمسرح وهى عدم الوعى الذاتى بترسن، على الجانب الآخر، يلفت نظرنا عن عمد إلى فعل النظر. يبدو الأمر كما لو أنه يريدنا أن نشعر بأننا بوقوفنا أمام هذه اللوحة والنظر إليها فإننا نتصرف تمامًا مثل رجال البلاط الصامتين والذين يدعون إلى الشك فى اللوحة.

بدلاً من الفعل الصريح الدرامى الفيزيقى فى *جين جراى* تقدم لنا لوحة *تورين أوكس* عملية داخلية تماما: الذى يهم ليس ما تفعله الملكة ولكن ما يدور فى نفس الملك. وكما فى لحظة اختيار جوليان فى نهاية الجزءا من مسرحية الإمبراطور والجليلى فإن أسباب فعله غامضة. فيم يفكر الملك؟ لماذا يأخذ هذه الخطوة المحتومة؟ هل من المفترض أن نشعر بالتعاطف؟ ولكن على من؟ على تورين ذى القدر المحتوم؟ لكنهما ليسا فى ديفيك الميت؟ الصورة. الملكة؟ بالتأكيد ليس على الملك والذى يوشك أن يقضى على نفسه وعلى ملكه؟ (هناك شىء عنيد بشكل غير لطيفه فى تعبير وجهه يمنع التعاطف). لا نستطيع القول: لوحة تورين أوكس تحتفظ بأسرارها بمنعها التعرف السهل. إذا كانت *جين جراى* لده لاروش أيقونة للبراءة المظلومة فإن كريستيان الثانى لبترسن هى لغز بالنسبة لنفسه ولنا بنفس القدر.

عندما نفكّر فى إبسن وبترسن فى علاقتهما بهوجو وده لاروش تبدأ العلاقة بين الفنانين فى سبعينيات القرن التاسع عشر والفنانين فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر فى الظهور. يشعر إبسن وبترسن بالحاجة إلى استدعاء و - بطرق معينة - استمرار التقليد الذى خلقته الرومانسية العالية مزركشة الألوان. إن أعمالهما بالتأكيد تبدو عليها ملامح التقليد الذى يفكران فيه. إلا أنه تمامًا كما يحبط بترسن المطلب الذى يقول بضرورة أن تكون اللوحات "قابلة للفهم فورًا" فإن إبسن يرفض المطلب المثالى بضرورة الوضوح. هناك إحساس فى كل من *الإمبراطور والجليلى* و*تورين أوكس* بأن الأفعال الإنسانية أصبحت غير مفهومة. يتسلط على إبسن وبترسن الاختلاف بين الخارجى والداخلي، السطح والعمق،

بين جسد الإنسان وروح الإنسان، وتسلط عليها الشعور بأن ما يقوله الإنسان أو يفعله ليس مؤشرا يعتمد عليها لما يعنيه أو تعنيه أو تعتقده أو تشعر به. كلا ***الإمبراطور والجليلي*** وتوربن أوكس يلفت النظر إلى صعوبة فهم إنسان آخر عن طريق وضع مشكلات التفسير والحكم فى المركز تماما من ناحية الموضوع ومن ناحية الشكل أيضًا وكلاهما يجعل المشاهد أو الجمهور يمر بتجربة فقدان القدرة على الفهم التى تتملكهما.

الأمر كما لو أن إبسن وبترسن ينظران إلى الخلف، إلى تقليد كان يسعى إلى أن ينتج تمثيلا غير واعٍ ذاتيا للجمال والحق والخير مع عدم تصديق يرافقه حنين للعودة إلى الماضي. على الرغم من أنهما لا يزالان يبديان بعض الولاء الشكلى لهذا التقليد إلا أن أعمالهما تجعل هذا التقليد يبدو ساذجًا غير مدرك للخطر. إن تصوير الشك كموضوع تصويرًا صريحًا يظهر هنا كملمح يفرِّق بين الرومانسية والنزعة إلى الحادثة.

تضحية جوليان العلنية: المسرح والمحدودية

تبدأ "الإمبراطور جوليان" بصورة مبهرة على شكل تابلوه يراقب فيه جوليان وصول بارجة كونستانتيوس الجنائزية قبل تقديم التضحية لأبولو وديونيسوس وفورتونا أمام الجمهور.

"جوليان.. هنا أقف، فى ضوء النهار الساطع، عيون كل الإغريق علّى. إنى أتوقع صوت كل إغريقى ليتحد معى فى مدحك أيتها الآلهة الخالدة.

(فى أثناء احتفال التضحية يكون معظم المتفرجين المسيحيين قد ابتعدوا بالتدريج. تبقى منذ مجموعة صغيرة. عندما يتوقف جوليان عن الكلام تسمع هتافات خافتة مختلطة بضحك رقيق وهمس مندهش).

جوليان (ناظرًا حولهُ) آه. ماذا جرى لهم جميعًا؟ هل تسللوا مبتعدين؟

(٧: ١٧٦، Eg,99، معدَّل)

واصفًا طقوس جوليان بأنها محتومة، إنها محاولات شكلية formalistic تريد أن تعيد التاريخ إلى الوراء رأى آرن هاربورج بحق أن هذه المشاهد تشير إلى أن إبسن أراد أن يؤكد غرابة محاولة جوليان أن يحيى الدين القديم. عندما عبرت الطقوس القديمة عن جماعية المدينة أو الدولة القديمة كانت مؤثرة لكنها هنا تمثل فقط غرابة شخص مضلل: "إن استعادة جوليان لعالم الجمال الإغريقى يتحول دون رحمة إلى كاريكاتير وهو نفسه يصبح أحمقًا فى ثياب فيلسوف.. إن التضحية تتحول إلى مشهد عبثى نشعر فيه بالغرابة لأنه يدعى أنه الحياة" (AG, 43 - 4). إن إشارة جاربورج إلى "مشهد عبثي" يفهم ببراعة الانشغال بالمسرح والتمسرح الذى يدعّم وصف إبسن لمواكب جوليان وتضحياته.

لقد أعد جوليان طقسًا بارعًا ومبهرًا يعطى لنفسه فيه بوعى ذاتى تام دور الممثل. إن هدفه واضح: إنه يريد أن يتوحد مع الجمهور، يريد أن يمتزج صوته بصوتهم. لقد قدَّم تضحيته توًّا إلى ديونيسوس الذى يخاطبه بـ "إله النشوة الذى

يرفع روح الرجال من الوضاعة" (٧: ١٧٥، EG, 99). إن جوليان وقد رغب فى النشوة يريد أن ينتقل إلى ما وراء الظروف التافهة للحياة اليومية. (نفس رفض التافه والعادى والواطئ يميز هيداجابلر). إلاَّ أنه - فوق كل شئ - يريد من جمهوره أن يمارس هذه الأشياء معه. إن الهدف من طقوسه أمام الجمهور هو دائمًا أن يجعل الآخرين ينضموا إليه ويشاركون فى تجاربه. إن فشله فى تحقيق مثل هذه الوحدة هو الذى يجعله يبدو متمسرحًا تمامًا.

إن غرائب جوليان المبهرة ترتبط بإحساسه بالعزلة الإنسانية لأنه روح وحيدة بشكل مدمر يشعر بأنه محاصر داخل جدران خصوصيته. طوال المسرحية يظهر إبسن جوليان وهو يتوسل للناس أن يبقوا ليجدهم يتركوه (أفكّر فى أجاثون AGathon وبازيل وجريجورى Gregory). كما نعلم أيضًا أن أسرته كلها باستثناء أخيه جالوس Gallus قد ذبحت عندما كان صغيرا. الآن وقد كبر جوليان مستعد أن يضحى بأى شىء ليشعر بالتوحد مع شخص آخر. إذا لم يستطع أن يحقق الوحدة مع الآخرين فسوف يحطمهم: "آه لو أمكننى فقط أن أرتب العالم؛ ماكسيموس، إلا يوجد سم، ألا توجد نيران متقدة يمكنها أن تعصف بالخلق وتعيده إلى ما كان عليه عندما كانت الروح المنعزلة عن الناس تتحرك فوق سطح البحار؟ "(٧: ٣٢١ - ٢، Eg, 189؟ معدَّل).

أريد أن أصوغ هذا بلغة ستانلى كافيل: جوليان هو شخص لم يستطع أبدًا أن يتصالح مع محدوديته finitude - أى مع وجوده هو المنفصل المتجسد الإنسانى.

بالنسبة لكافيل أساس التفاعل مع الآخرين هو الاعتراف بأنهم آخرون others. ولكن لكى نعترف بالوجود المنفصل المحدود للآخرين علينا أيضًا أن نعترف بمحدوديتنا نحن: "إن اختيار المحدودية.. بالنسبة لنا يعنى الاعتراف بوجود آخرين ذوى محدودية، اختيار الوجود الأخلاقى المستقل ذاتيا" [٥٠] إن عجز جوليان عن الاعتراف بمحدوديته هو نفسه - والذى يعنى الاعتراف بأنه فانٍ mortal، أنه ينتمى إلى جنس معين أنه منفصل - يشرح لماذا يصبح جوليان إمبراطورا مدبمِّرًا تماما: هو لا يستطيع وأن يبنى الجماعة، إنه يستطيع فقط أن يمزقها إربًا. [٥١]

لكن ما علاقة هذا بالمسرح والتمسرح؟ عندما قرأت مقال كافيل التأسيسى عن *الملك لير* "تفادى الحب" The Avoidance of Love المسرح هو فن المحدودية. المسرح يتطلب نوعين من الناس - ممثلين وجمهورًا - لكى يشاركا فى مكان معيَّن لمدة معينة من الزمن وفى نفس الوقت يعترفان بانهما منفصلان وأن عليهما مسئوليات مختلفة إزاء أحدهما الآخر. إن كون المسرح أى مسرح حتى مسرح الشارع والأحداث - يفترض مسبَّقًا هذا الانفصال يظهر فى علاقتنا بالشخصيات: "الشخصية ليست - ***ولا يمكن أن تصبح - واعية بنا" هكذا يكتب كافيل*** [٥٢] إن النكتة المعتادة هى عن الجلف الجنوبى الذى يندفع إلى خشبة المسرح لينقذ ديدمونة Desdemonaمن الرجل الأسود. ما هى النكتة؟ هل أنه لا يستطيع أن يتصرف بأدب فى المسرح؟" (Al, 327) إن مشكلة الحلف هى أنه لم يفهم أن الشخصيات هى فى حضورنا. لكنا لسنا فى حضورهم (Al, 332).

بعض الأمثلة قد تساعد على توضيح ذلك. رأيت مرة عرضًا لمسرحية ***البطة البرية*** تم فى قاعة رقص حيث كانت الكراسى موزعة فى صفين على امتداد الجدران. كنت جالسة فى الصف الأول، قريبة جدا حتى أنى كنت أستطيع بسهولة أن ألمس الممثلين. بعد الاستراحة ظهر الممثل الذى كان يلعب دور جريجرز ورله على المسرح وقد التصق خيط أبيض طويل بظهر جاكتته السوداء. كان الخيط يشتت الانتباه وكان إغراء عظيمًا أن أمد يدى وأبعده. لكنى لم أفعل - ببساطة لم أستطع أن أفعلها وظل الخيط حيث كان.

"إنهم فى حضورنا لكننا لسنا فى وحضورهم": هذا يعنى أن الشخصيات لا تحس بنا. إنهم يستطيعون أن يصعدوا إلينا ويحذرونا ويتحدثوا إلينا ويندفعوا نحونا لكن عندما يفعلون هذا فإنهم لا ينتمون إلينا بصفتهم أناسًا، إنهم يحولونا إلى شخصيات فى مسرحيتهم. وبما أننا - كجمهور - لسنا فى حضورهم فلا شىء نستطيع أن نفعله يمكن أن يضرهم. إذا صعدت إلينا شخصية فى مسرحية فنحن لا نستطيع أن نبادلها نفس الفعل. أو بالأحرى إذا بادلناها نفس الفعل فإننا نفعل هذا طبقا لمفتاحها هى ورغبتها أو أننا نصبح مثل الجلف الجنوبى الذى يريد أن ينقذ ديدمونة. إن مناجاة فيدرا Phaedra لنفسها لا تضعنا فى حضور فيدرا إنها تضعها فى حضورنا. أو بعبارة أخرى: مهما كلمتنا فيدرا فإنها غير واعية بنا. إلا أنه مطلوب منا أن نعترف بكلماتها، أن نعترف بها.

يتبع ذلك أنه مهما تفعل الشخصيات فهى لا تستطيع أن تتغلب على الانفصال

بين الجـمـهـور وبينهـا. (هذا هـو السـبب لماذا يكون المسـرح الفن الـرئيـسى للمحدودية). منذ وقت طويل شاهدت عرض مسرح الشمس Theatre du Soleil بعنوان ١٧٩٣ فى حظيرة طائرات ضخمة فى فينسن Vincennes خارج باريس. كان الجمهور منتشرًا فى جميع أنحاء الأرض الواسعة جدا، كان الجمهور يمثّل الحشد الثوري. كان الممثلون معظم الوقت فوقنا على موائد مكونة من أسطح خشبية تستند إلى حاملين trestle tables يتصل بعضها ببعض بواسطة ألواح. إلا أنه من وقت لآخر كانوا ينزلون ويختلطون بالحشد. عند نقطة معينة كان المفروض أن يحدث احتفال ثوري. أتذكر جيدًا كيف كنت أشعر بالحرج عندما كان دب ضخم بنى اللون يصر على أن يرقص الفالس معى حول الساحة. كنت صغيرة جدا ولم أكون ذهبت إلى المسرح قبل ذلك إلاّ نادرًا وكنت مضطربة من العملية كلها لكنى شعرت شعورًا غامضًا أن ليس لى خيار إلاّ أن أرقص الفالس بأحسن ما أستطيع.

عندما أعود لأفكر فى التجربة أدرك أننى سواء كنت رقصت الفالس أو رفضت فلن يكون لى تأثير على الوضع المسرحي. إذا كنت قد رفضت أن أرقص الفالس كنت سأكون ببساطة عضوة ***سيئة الطبع*** من الحشد الثوري. لم أكن حرة لأندفع إلى الموائد الخشبية لألحق بالممثلين لكن كان يمكنهم أن يراقصونى كما يشاءون. عندما فعلوا ذلك حوَّلنى هذا إلى شخصية فى مسرحيتهم لكن لم تكن لدى القدرة على تحويلهم إلى أى شىء على الإطلاق.. لو كنت قد اندفعت إلى

موائدهم ما كنت سأصبح مارى أنطوانيت Marie Antoinette أو أوليمب ده جوج Olympe de Gouges، كنت حولت نفسى فقط إلى جلفه نرويجية.

إن المسرح يهدد جوليان بعمق لأن شرط وجوده نفسه هو أن يكشف عن الانفصال بين النفس والآخر، بين الممثلين والجمهور. بما أن جوليان يرغب فى الوحدة والاندماج المتسم بالنشوة مع جمهوره فعليه أن يتخلى عن المسرح وينكره. هذا هو السبب فى أن جوليان معادى متشدد للمسرح وهى نقطة تتضح صراحة فى هجومه الحار على الشاعر هيراكليوس Heraclius حيث يحط جوليان من قدر المسرح ويصر - مثل أفلاطون - على أن الفن كلة يكذب، أن سبب وجوده الوحيد هو مدح الآلهة (أنظر ٧: ٢٣٢ - ٣ EG, 135).

جوليان يريد المجتمع الدينى لكنه يقدم مسرحا. إن فشله فى إحداث نشوة حارة فى زملائه المواطنين - سقوطه فى التمسرح - مؤلم جدًا له لأنه يجعله يشعر بأنه وحيد ومنعزل. إن تمسرح جوليان يجعله يبدو مضحكًا أمام رعاياه لكنه أيضًا يشير إلى أنه يفقد الصلة بأى إحساس بالاتصال Community، أن صعوده للعرش هو بداية ذلك النفى الداخلى الذى سوف يؤدى إلى الجنون. لا عجب إذن أنه فى الجزء ٢ - ١ يقرر أن يعلّم رعاياه وجمهوره (والذين لا بد وأنهم يفهمون الأمر فهمًا خاطئًا حتى الآن كما هو واضح) الفارق بين المسرح والمعبد:

جوليان.. دع هذا يخدمك كدليل يرشد سلوكك فى المستقبل. فى القصر، فى السوق، نعم، فى المسرح - إذا لم يثر إشمئزازى أن أدخل مثل مكان الحماقة هذا - من المناسب أن تحيينى بصيحات المدح والتصفيق المبتهج.. لكن إذا رأيتنى أدخل المعبد فهذا شىء آخر. إن رغبتى هى أن تصمت ساعتها وتوجه صيحاتك إلى الآلهة وليس إلىّ وأنت تراقبنى وأنا أتقدم بعينين خفيضتين ورأسٍ منحن.

(٧: ٢٠٧، Eg, 119؛ معدّل)

إن صور المسرح والمعبد تربط بين ***الإمبراطور والجليلى*** ودفاع بيورنسون المنتشى المثالى عن المسرح فى ***العذراء صائدة السمك The Fisher Maiden***.[٥٣] إلا أن إبسن يتخذ وجهة نظر أقل تفاؤلاً بكثير فيما يتعلق بإمكانيات توحيد الاثنين. هنا يصر جوليان على أن التصفيق، وهو الاعتراف النهائى بالمسرح، لا مكان له فى المعبد. إن جوليان يشدد - على طريقة ديدرو النموذجية - على نواحى الاستغراق لعرضه: على الرغم من أن الجمهور سوف ينظر إليه فى المعبد فهو لن ينظر إليهم.[٥٤] تفشل جهود جوليان. كل عرض من عروضه الدينية يقابل بأصوات الاستهجان والسخرية. (أصوات الاستهجان والسخرية - مثل التصفيق - هى أيضًا اعتراف بالمسرح). ألاّ أن جوليان الذى يتوق إلى أن يتوحد مع الآخرين يعطيهم دور جمهوره وليس دور زملائه من البشر وهكذا يدعم انفصاله عنهم. هذه هى مأساته الوجودية.

"مشهد مبهر غير معتاد ومتسامي": التمسرح والحقيقة

تتسلط على مسرحية ***الإمبراطور والجليلي*** الثقة والحقيقة والإيمان وأضدادهم: الشك والأكاذيب والنزعة إلى الشك. هناك صلة – أريد الآن أن أزعم وجودها – بين مسرحة جوليان الدائمة لنفسه وللآخرين ونزعته المتطرفة إلى الشك يتم التعبير عنها على إنها إضعاف مستنزف للمعايير اليومية للحقيقة وولع مهووس بتفسير العلامات.

يعود جوليان إلى قصره بعد فشل تضحيته العلنية الأولى ويعلن حرية الدين. تحتوى نهاية حديثه الاستخدام الوحيد لكلمة skuespil ("مسرحية" أو "مشهد مبهر" spectacle) فى ***الإمبراطور والجليلي*** (بعيدًا عن العنوان الفرعي). إن تيمات هذه القطعة – التى تخلط الأفكار عن التملق والنفاق والمشهد المبهر بالأفكار عن الحب والانسجام harmony – تتردد طوال باقى المسرحية

"جوليان.. بهذه الطريقة سنعيش فى انسجام معا. بلاطى سيكون مضيافًا لكل الرجال المتميزين مهما كانت آراؤهم. دعنا نرى العالم المشهد غير المعتاد والراقى لبلاط خالٍ من الرياء. فى الحقيقة البلاط الوحيد من نوعه – بلاط يُعتبر التملق فيه أخطر عدو. أننا سندين وننتقد بعضنا البعض كلما كان ذلك مناسبًا دون أن نحب بعضنا البعض حبا أقل.

(٧: ١٧٧ ، ١٥٥، Eg,؛ معدَّل)

يصف جوليان بلاطًا بدون نفاق بأنه مشهد مبهر غير معتاد وراقٍ" (Sknespil). هذا زعم غريب فكلمة sknespil النرويجية تعنى مسرحية لكنها يمكن أن تعنى أيضًا عملاً من أعمال التنكر أو النفاق. لذلك عندما يزعم جوليان أن البلاط الأمين والذى لا يوجد فيه نفاق هو sknespil فإن اختياره للكلمات يجعل من الواضح أن الكلمة لا تزال تعنى المسرح. فإذا أخذنا فى الاعتبار أن جوليان المعادى للمسرح يعتقد أن المسرح مرادف للأكاذيب والنفاق فإن إعلانه عن بلاط أمين يضعف نفسه عند النطق به.

إن جوليان - بإعلانه أن بلاطه Spuespil فهو فى الحقيقة يمسرح كل رجال بلاطه. بهذا أعنى ببساطة أن يحولهم جميعًا إلى ممثلين. لكن كيف يتوقع هو إذن أن يعرف الفارق بين رجل بلاط يمثّل وآخر صادق؟ بين واحد يكذب وواحد يقول الصدق؟ مهما فعلوا، سواء كانوا أمناء أم غير أمناء، منافقين أم مخلصين فلا يمكنهم الهرب من المسرح: سوف يحكم عليهم بناء على آثار أدائهم وليس على صدق تقاريرهم.

بعد إعلان جوليان عن التسامح الدينى ومعارضة التملق والرياء مباشرة ينقلب على أوروسولوس Ursulus الطيب ياور كونستانتيوس العجوز لقوله الحق (يتم إعدام أورسولوس فى النهاية). إن التناقض بين كلمات جوليان عن الحب والتسامح واحترام الحقيقة ومعاملته القاسية لأورسولوس أمر محيِّر. لأن جوليان

- مهما كانت أخطاؤه - ببساطة لم يتم تصويره كوحش كلبى يعلن شيئًا عن عمد بينما هو يخطط ليفعل شيئًا آخر. هذا المشهد - لذلك - يتطلب اهتمامًا أكبر.

إن ثورته على أورسولوس تثير اختلافًا فى التفسير، بعد أن تم تملقه بشدة عن طريق وصول سفراء من الأطراف الخارجية للعالم المعروف ويرى أنهم جاءوا خصيصًا ليحظوا برضاه يقوم جوليان باستعراض للشهامة واعٍ جدا بالذات أمام الجماهير. قبل أن يستقبلهم يفكر بشكل واضح هل يقص شعره أم لا ويسأل ماذا يلبس من ثياب بهذه المناسبة (انظر ٧: ١٧٨؛ Eg, ١٥١). هنا أيضًا يمسرح جوليان نفسه (يحول نفسه إلى فعل، إلى مشهد). يتملق السفراء جوليان بأذكى طريقة ممكنة مشهينه بإله وجوليان يشرب ذلك كله وهكذا يقوم بإلهام جولة جديدة من التملق من رجال بلاط هو. (٥٥)

الاستثناء الوحيد من الكورس العام للمتملقين هو أورسولوس المخلص الذى لديه الشجاعة ليشير إلى أن السفراء لا بد وأنهم أرسلوا من بلادهم البعيدة قبل وقت طويل من وصول نبأ موت كونستانتيوس إليهم. لقد أرسلوا الرؤية كونستانتيوس وليس جوليان. إن شهادته غير قابلة للتغيير : "فكر فقط فى الوقت المستغرق يا مولاى ، إحسب عدد الأيام وقل كيف يكون الأمر غير ذلك" (٧: ١٨٣؛ Eg, 103) . هكذا يقول لجوليان. إن استجابة جوليان دالة:

جوليان:

(امتقع لونه من الغضب) لماذا تقول لى هذا كله؟

أورسولوس:

لأنها الحقيقة ولأنى لا أستطيع أن أحتمل أن أرى مجدك الفتى العظيم يلطَّخ بالإنجازات المستعارة.

ثميستيوس:

يا للوقاحة

مارتينوس:

وقاحة متناهية.

جوليان:

أنت لا تحتمل أن ترى.. أنا أعرفك جيدا. أعرفكم جميعًا أيها الحرس القديم فى هذا البلاط. إنه مجد الآلهة ذلك الذى تريدون أن تلطخوه.

لأنه أليس من مجد الآلهة أنهم يأتون بأعمال عظيمة من خلال رجل؟

(٧: ١٨٣؛ Eg, 103؛ معدَّل)

بسؤاله جوليان أن يعد بنفسه ويصل إلى نتيجته هو يفترض أورسولوس أن جوليان يشاركه معاييره (ومعايير كل إنسان آخر) لكيفية حساب المرء لهذه الأمور. إنه – بعبارة أخرى- يفترض أن جوليان عاقل. إلاَّ أن جوليان حتى لم يخاطب هذا السؤال أبدا. إنه يغير الأمر من الحقيقة إلى الدافع بعد أن

استشاط غضبًا فى الحال. إن الحقيقة لدى أورسولوس تقف فى مواجهة مسرح جوليان والمسرح سيكسب.

فى قطعة مفتاحية key passage فى كتاب *دعوى العقل* يكتب كافيل:

"القبول الفلسفى لما نقوله والبحث عن معاييرنا التى على أساسها نقول ما نقول هما من حقوق المجتمع علينا - وحق المجتمع هو دائما البحث عن الأساس الذى يمكن أن يقوم عليه أو قام عليه ما نقول. أنا لا لأملك شيئًا أكثر من اقتناعي، إحساسى بأن ما أقوله معقول. ربما يتضح أنى فى حالة ما مخطئ، إن اعتقادى يعزلنى عن الآخرين جميعا، عن نفسي. هذا ليس نفس الشئ كاكتشاف أنى دوجماطيقى أو مهووس بذاتى - إن الرغبة والبحث عن التواصل الاجتماعى هما الرغبة والبحث عن العقل [٥٦].

إن المشهد مع أورسولوس يبيِّن أن جوليان يفقد الاتصال بالعقل. لكن أن نقول هذا هو أن نقول أكثر: أن فقدان العقل يجب أن يصوَّر على أنه انعزال، على أنه فقدان الاتصال بالمجتمع، على أنه فقدان ذلك الإحساس بالتناغم مع الآخرين الذى يكون لدينا عندما نشعر أن لكلماتنا معنى - ذلك الإحساس بالتناغم ينتج بواسطة المعايير وفى هذا المشهد ينقد جوليان فهمه لمعايير المعقولية المعتادة - مثل الأمانة والاستقامة والشعور الطيب والإخلاص. بدون مثل هذه المعايير لا يمكن للمرء أن يدرك الفارق بين الحقيقة والخيال، بين التملق والصدق.

بينما يتطور *"الإمبراطور جوليان"* يحس المرء أن ليس هناك أسس لأى من قراراته، أنه يصدق بالضبط ما يريد أن يصدقه. إنه فى منتهى السذاجة وشكاك إلى أبعد حد فى الوقت نفسه - أن أكثر الأمثلة - إثارة لهذا هو إيمانه الذى لا يتزعزع بالجاسوس الفارسى الذى ينصحه بإغراق سفنه فى الفصل ٤ من "الإمبراطور جوليان" وغضبه التلقائى من الجنرال المسيحى المؤمن جوفيان Jovian الذى يجروء على أن يحذره من الفارسي. بينما يحرق جوليان سفنه يهرب الفارسى وتلاقى قوات جوليان قدرها المحتوم. لا يوجد مشهد يوضح أفضل من هذا المشهد العواقب المميتة لشك جوليان المتطرف والذى يطفو - بنهاية المسرحية - متحررًا من أى صلة معقولة بالواقع. (هذا أيضًا له ما يشير إليه - فى نقاط عديدة فى المسرحية - ليس أقلها فى الجزء ٢ - ٥ عن طريق رؤاه للأرض كما تُرى من نقطة ممتازة مستحيلة فى الفضاء).

وبينما تقترب المسرحية من نهايتها يستخدم جوليان عددًا يتزايد دومًا من العرافين والقساوسة وسطاء الوحى priests of oracles والسحرة. بعد أن أصبح لا حول له ولا قوة فيما يتعلق بإشارات العالم يأمل جوليان أن تمده الإشارات من الآلهة باليقين المطلق absolute certainty حتى يصبح متحررًا من عبء ضرورة أن يحكم بنفسه. (الحكم يتطلب معايير ومن هنا فهو يتطلب خلفية من الاتفاق على ما يسميه فينجنشتاين أشكال الحياة.) (٥٧) ***الإمبراطور والجليلى*** هى مسرحية بالضبط عن التغيرات فى الشكل الإنسانى للحياة ومن هنا فهى عن إمكانية الاتفاق بهذه الطريقة. (٥٨).

يستشير جوليان دائمًا العلامات والرؤى والنذر ووسطاء الوحى وأخيرًا يدرك أنه كلما جمع منطوقات إلهية أكثر كلما جمع تفسيرات أكثر وكلما زاد احتمال أن يناقض أحدها الآخر. عندما يحدث هذا فى الحقيقة مثل عندما تتردد أصداء "إشارة ضد إشارة المشئومة لماكسيموس فى 3.اينكر جوليان ببساطة أنها كذلك ويفعل ما يريد (٧: ١٠٦ – ٨) (Eg, 53 - 4) . هذا النمط لا يتغير حتى II.5 عندما يخبر ماكسيموس جوليان أن النجوم لن تقول له شيئًا. يستجيب جوليان – وقد اقترب من نهايته – بطريقة جديدة كاشفة: "وحيدًا ! لم يعد بعد هناك جسر بينى وبين الأرواح" (٧: ٣١٥؛ Eg, 185) بالنسبة لجوليان كانت الآلهة أصدقاءه الوحيدين والآن تركوه. (لا عجب أنه شعر أنه لا بد أن يعلن نفسه إلهًا، إنها محاولته الأخيرة لأن يمد نفسه بشىء كالعائلة). إن جوليان سوف ينتقل إلى مكان آخر لأنه وحيد وضائع ومرتبك تمامًا ومتشوق تمامًا لأن يجد بعض المفاتيح، بعض العلامات على الطريق لكنه يجد نفسه – أخيرًا – وحيدًا فى عالم يحجب معانيه فى عناد، حيث لا توجد علامات وحيث فى النهاية "كل النذور صامتة" (٧: ٣١٥، Eg, 185).

التمسرح والنزعة إلى الشك والحب

لماذا جوليان متمسرح؟ أنى أنظر إلى التمسرح على أنه رد فعل يتسم بالشك إزاء اكتشافنا أننا منفصلون عن بعضنا البعض. الشاك يحاول أن يتجنب الاعتراف بالمحدودية لكى يتجنب الاعتراف بمشكلة معرفة الآخرين، ربما يبدو

أن فى هذا بعض التجريد. ماذا أعنى بالضبط ب "النزعة إلى الشك"؟ إنى استخدم الكلمة بالمعنى الفلسفى المعتاد. أساسًا أعنى الشعور الكاسح أو الاعتقاد الفعلى الحاد بأننا ببساطة ***لا يمكننا أن نعرف العالم***. (واضح أن جوليان يعانى الاثنين). الشكاكون عادةً يجعلون مصطلحاتهم مطلقة absolute بمعنى أنى لو أشرت إلى أننا - فى النهاية - نعرف شيئا عن الآخر أو العالم فإن الإجابة ستكون مهما اعتقدت أنى أعرف فهى ليست معرفة مؤكدة أو حقيقة مطلقة لكنها شىء آخر (تفسيرات، أبنية constructions أو افتراض يعمل فقط من أجل أغراض عملية).

إنى مقتنعة بحجة ستانلى كافيل أن النزعة إلى الشك يمكن فهمها كتجربة وجودية ومحنة ذهنية أيضا. وجوديا، النزعة إلى الشك فيما يتعلق بالعقول الأخرى (وهو النوع الذى يشغلنى فى هذا الكتاب) هى استجابة لاكتشاف العزلة الإنسانية والمحدودية. إن المقدمة المنطقية للتجربة الشكية هى أنه لأننا منفصلون عن بعضنا البعض فنحن أيضًا غير معروفين لبعضنا البعض. لكن هذه الفكرة ليست كافية لإحداث نزعة الشك. إن شخصًا ما يعتقد أنه على الرغم من أننا غير معروفين لبعضنا البعض فإننا نستطيع أن نتعلم أن نعرف بعضنا بعضًا هو شخص غير شكاك. إن ما يميز الشكاك هو فكرة أن البشر الآخرين ***لا يمكن معرفتهم معرفة ميتافيزيقية***. إن ما يميز التجربة الحداثية فى الشك هو أن هذه النتيجة يتم التعبير عنها فى شكل عدم الثقة باللغة (هذا هو السبب فى أن فقدان جوليان للمعايير يهم كثيرًا) والتى تأخذ الآن فى الممارسة شكل عدم

القدرة على نقل المعلومات الصحيحة عن الآخرين وأيضًا على التعبير عن مشاعرى وأفكاري.

إن فكرة عدم القدرة الأساسية على معرفة الآخر تنتج مخاوف وخيالات ذات صفة مميزة. طبعة مهمة منها هى الخوف من أنى لا أستطيع أن أعرف إن كان الآخرون آدميين على الإطلاق. (فى الأدب والفيلم كثيرًا ما يأخذ هذا شكل الانشغال بالدمى والإنسان الآلى والمخلوقات من العوالم الأخرى. هذه الطبعة من الشك تتميز بعدم الثقة العميق بالجسم الإنسانى والذى يعتبر الآن مجرد غطاء للأسرار الداخلية (أعود إلى هذا فى تحليلى لمسرحية ***بيت الدمية*** فى الفصل ٧) إن الانقسام الحاد بين الخارجى والداخلي، بين الجسد والروح، والاعتقاد بأن الأسطح الخارجية لا يمكنها أن تقول لنا شيئًا عن الأعماق الداخلية هو فى حد ذاته شك عميق. أن جوليان شكاك أمر واضح. بعيدًا عن فاوست لا يمكننى أن أفكر فى شخصية أخرى فى الأدب العالمى تبحث بهذا التركيز عن المعرفة اليقينية والحقيقة المطلقة.

يمكن للنزعة إلى الشك أن تأخذ أشكالاً كثيرة. يمكننى أن أقلق من أننى لا أستطيع أن أعرف الآخرين أبدًا أو أن الآخرين لا يستطيعون أن يعرفوني، يمكننى أن أشعر بأن لا شيء يمكننى أن أقوله أبدًا سيعبر عن أعماقى الداخلية غير المعروفة. بعبارة أخرى، قد أشعر أن كلماتى لا علاقة لها بروحى (استخدم "روح" هنا ككلمة لما يدور داخل الإنسان). أن يشعر المرء بأنه غير معروف بهذه

الطريقة هو أن يشعر بأنه معزول وغير محبوب ومطرود من الإنسانية. جوليان هو حالة تمثل هذا.

يمكننى أيضًا أن أحس أن كلماتك ليست متصلة على الإطلاق بروحك حتى أنه لا يمكننى أن أعرفك أبدًا أيضا. لكنى لو بدأت أفكر بهذه الطريقة فإنى أبدأ أن أمسرحك - أى أن أحولك إلى مجرد مشهد أو عرض. المشكلة فى فعل هذا هى أننى أستطيع ساعتها أن أدعى دائمًا أنك لست زميلاً لى فى الإنسانية ولك نفس القدرة على الفرح والألم مثلي. (ربما أنت مجرد إنسان من كوكب آخر تتخفى فى صورة إنسان: أن كلماتك - فى النهاية - لا تقدم مفاتيح مؤكدة لأى شىء).

إذا فكرت فيك بمثل هذه الطرق فإنى أحل نفسى من أية مسئولية لأن اعترف بألمك. إن كون جوليان يتعرف كما لو كانت معاناة الآخرين لا تؤثر فيه واضح من معاملته لأورسولوس. سرعان ما سيضطهد كل المسيحين.

إذا أنا مسرحت نفسى فأنا فى كل الأوقات أقوم بتمثيل مشهد لك. أحد نتائج هذا هو أنى أضع نفسى فى موقف لا يمكننى أن أستطيع فيه أن أعنى ما أقول (فى أعمال إبسن المثال الرئيسى هو هلمار إكدال فى البطة البرية). نتيجة أخرى هى أنى أحولك إلى جمهوري، ثم أنى سأكون فى حضورك لكنك لن تكون فى حضوري. بعبارة أخرى، سأكون أنا نجمة عرضى وأنت ستكون فى الظلام بالنسبة لي. إذا أنت تألمت فلن أشعر أنا بذلك. (فى المسرح لا نتوقع من عطيل

أو ديدمونة أن تعترف بألمنا: مهمتنا هى أن نعترف بألمهما). ما تعنيه ضمنًا مسرحة جوليان المستمرة لنفسه هو أن إبسن يبحث عن مسرح جديد وفكرة جديدة عن المسرح يمكنها أن تكشف عنا فى عمليات إخفائنا المتبادلة، تكون فيه عمليات تمسرحنا اليومية التى لا فكاك منها موضوعًا للمسرح بشكل أبعد. [٥٩].

فى آخر المسرحية يضع إبسن بشكل غير متوقع إلى حد ما الحب فى قلب المسرح. إننا فى II.5 مباشرة قبل المعركة التى سيجرح فيها جوليان جرح الموت عن طريق صديق طفولته أجاثون Agathon. بدأ جوليان يفقد عقله - أراد الانتحار إنه يشعر أن "الرجل من جليل" قد فاز. يحاول ماكسيموس أن يقوِّى من عزم جوليان لكن جوليان لم تعد لديه الشجاعة.

مكسيموس.. لا تستسلم يا جوليان. إن صاحب الإرادة هو الذى يفوز.

جوليان .. وما الذى يكسبه المنتصر؟ هل يستأهل المكسب؟ ما الذى كسبه الإسكندر المقدونى - ما الذى كسبه يوليوس قيصر؟ يتحدث الإغريق والرومان عن شهرتهما فى إعجاب بارد - لكن هذا الآخر، الرجل من جليل، ابن النجار، يحكم كملك الحب فى قلوب المؤمنين الدافئة.

(Eg, 188- 92 ١ - ٣٢٠ :٧)

فى هذه السطور يكتشف جوليان أخيرًا أهمية الحب. إذا كان الحب يطالبنا أن نكون قادرين على الاعتراف بألم (وفرح) الآخر إذن فشخصية متمسرحة النفس كجوليان لا تستطيع أن تحب. كان طوال حياته وحيدًا وغير محبوب. حتى بحثه عن "المرأة النقية" لم يكن دافعه الحب لكن فكرة أنه سيصبح آدم الجديد مقدرا له أن يقيم جنة عدن جديدة بحواء جديدة. (٦٠) إن علاقاته الأوثق كانت مع الرجال: إذا كانت هناك أية رغبة وراء عدم انشغال جوليان بالجنس فهو الزهد (٦١).

فى تعليق مؤثر على ***الإمبراطور والجليلى*** فى حديث له فى كريستيانيا عام ١٨٧٤ أكد إبسن على أهمية الحب فى ***الإمبراطور والجليلى***.

"عندما يصل الإمبراطور جوليان إلى نهاية حياته المهنية وينهار كل شئ حوله فلا شئ ساعتها يحبط عقله أكثر عمقا من فكرة أن كل ما كسب كان هذا: أن تتذكره العقول الصافية والباردة بإعجاب محترم بينما يكون خصمه محاطًا بالحب فى القلوب البشرية الحية الدافئة. هذا الجانب نشأ من كثير مما عشته، إن له جذوره فى سؤال كنت أسأله لنفسى بين الحين والآخر هناك فى الوحدة solitude.

(15 : 395)

فى هذه المسرحية هناك شخص واحد فقط يجسِّد الحب: ماكرينا، المرأة النقية غير المهتمة بالجنس، المحبة المتسامحة وتجسيد الرحمة. إن المفارقة هى أنه عندما يذهب جوليان فى النهاية إلى السهول وراء نهر الفرات Euphrates مع المرأة النقية لم يكن ذلك لكى يجد جنة عدن الجديدة ويقيم أرضًا جديدة بل ليموت تحت رعايتها.

إن إبسن بوضعه الحب فى نهاية ***الإمبراطور والجليلى*** يعترف بأن التحدى الأكبر أمام الإنسان لم يعد الوصول إلى الجمال والحق - يعلم الله أن جوليان حاول وذلك - ولكن لكى يكون قادرًا على الحب. إن كلمات ماكرينا تقال لكى تمثل الرحمة وليس لنقل الرسالة الأخيرة السياسية أو الفلسفية للمسرحية كلها. الحب - بالإضافة إلى ذلك - يتعارض مع مسرحة النفس والآخرين لأنه يتطلب القدرة على الاعتراف بمشاعر ومدارك الآخر. هذا هو انفصال ضخم عن فكرة الحب المثالية السامية والتى تتسبب فى السمو بالنفس والتى تتمثل عادة فى رجل يعبد امرأة مثالية أو فى امرأة تضحى بحياتها من أجل حب رجل.

إن متضمنات ذلك تصل إلى أبعاد بعيدة - الأكثر أهمية هو الاستبصار أن النزعة إلى الشك بصفة عامة والتمسرح بصفة خاصة هما أعداء الحب. على البشر المحدثين أن يكافحوا ليقضوا على نزعتهم إلى الشك إذا أرادوا أن يحبوا بعضهم البعض. وبما أن النزعة إلى الشك هى سمة مفتاحية فى لحداثة إبسن (وحداثتنا) فإن هذه ستصبح مهمة شاقة.

الإمبراطور والجليلي هى عن التغيير الجمالى بنفس القدرة كما هى عن التغير فى مجالات تاريخية أخرى. مهما كانت اليوتوبيا المثالية الجمالية جميلة فإن ***الإمبراطور والجليلي*** تبيَّن أن عالم ما بعد ١٨٧١ مقدَّر عليه الانحدار إلى التمسرح الذى يبعث على السخرية. "الحياة، الحياة، الحياة فى الجمال!" (٧: ١٨٨، Eg, 106) هكذا يصيح جوليان وهو يبدأ موكبه الديونيسوسى الأول فى II-1. فى نفس السطور التالية يسألون الحشد غير المفاهم هل يرون "مهرجين سوريين" [٦٢] أو فرقة موسيقية مصرية ومعها "قرود وجمال عربية وحيدة السنام" (٧ : ١٨٨، EG, 106، معدَّل) . [٦٣] لا شىء يمكن أن يكون أكثر فعالية من أحلام جوليان بحياة فى الجمال beauty، لا شئ يمكن أن يكون مدعاة للسخرية أكثر من استقبال الحشد له.

إن مسار حياة جوليان الروحية بكاملها قد حركها حلمه بالحق والجمال ويعمل إبسن على أن يسحق هذا الحلم تماما بالتأكيد. قبل ذلك فى I.2 عندما كان لا يزال يدرس فى أثينا يصرخ جوليان بانفعال معبرًا عن خيبة أمله:

جوليان.. شىء واحد فقط تعلمته فى أثينا.

بازيل.. ما هو يا جوليان؟

جوليان.. الجمال القديم لم يعد بعد جميلاً والحقيقة الجديدة لم

تعد حقيقة

(٧: ٨١، EG, 36؛ معدلًا)

عندما يرقد جوليان وهو يموت يدرك أنه ما كان ينبغى عليه أن يبحث عن الجمال فى الأفكار المطلقة التجريدية الميتافيزيقية. تدل كلماته الأخيرة على أن الجمال موجود هنا على الأرض ولكن فى سعيه المجنون أن يتوحد مع الآلهة فشل فى أن يراه.

جوليان.. (بعينين مغمضتين) مُنح الإسكندر حق خوله - إلى بابل - أنا أيضا سوف - شبان جمال على رؤوسهم أوراق نبات - بنات ترقصن - لكن بعيدًا جدا. أرض جميلة، - حياة جميلة على الأرض - (يفتح عينيه على اتساعهما) آه، أيتها الشمس أيتها الشمس - لماذا تخونيني؟ (يستلقى إلى الخلف)

(٧: ٣٣٤، EG, 197)

حاول جوليان وفشل أن يعيش الرؤية اليوتوبية العليا للجماليات المثالية. لقد اعتقد أن البحث عن الجمال والحق هو البحث عن الله لقد أراد أن يحوِّل الفلسفة إلى جماليات والجماليات إلى دين. إن طموح جوليان المجنون كان أن يهزم المحدودية، إن يحتضن اللا محدودية. إن حياة جوليان كلها دليل على أن الجماليات المثالية ببساطة لا يمكن أن تعاش.

لكن ألا يمكننا قول نفس الشىء عن ***الإمبراطور والجليلى*** نفسها؟ فى مجالها الضخم وطموحاتها بشأن تاريخ العالم هذه المسرحية نفسها بالتأكيد هى تمثيل enactment طقسى أخير للمطالب اللا محدودة للمثالية. لكن ألا يتبع ذلك منطقيا أن ***الإمبراطور والجليلى*** هى فشل ذريع كحياة جوليان؟ لا أستطيع أن استخلص هذه النتيجة: المسرحية جذابة جدا وبها قدر كبير من التفكير، وهى ***جيدة*** جدا لدرجة أنى استطيع القول أن فى ***الإمبراطور والجليلى*** إبسن لا يفكر فقط فى الماضى بأن يضع إشارة ممتدة إلى فيكتور هوجو. إنه يفعل شيئًا طموحًا أكثر من هذا بكثير: إنه يعيد وضع الماضى على المسرح re-staging واضعًا أعنف طموحات المثالية على المسرح لكى يكون قادرًا على أن يعبر عن كل من جمالها وجنونها. ***إبسن يبتعد عن المثالية بتمثيلها***. (بهذه الطريقة تبنى ***الإمبراطور والجليلى*** على إنجازات ***كوميديا الحب***. هذا أيضًا يشرح لماذا تظل المثالية تظهر فى مسرحياته اللاحقة كاملة الحداثة) هذا رائع لأنه لكى نمثّل المثالية علينا أن نفهمها فى محدوديتها، أن ننزلها إلى الأرض. كما أنه أيضا يبلور فهمًا جديدًا لما يجب أن يكون عليه المسرح بعد أو فيما وراء المثالية.

ماذا إذن يقول لنا الجزء II من ***الإمبراطور والجليلى*** عن نزعة إبسن إلى الحداثة الناشئة؟ دعنى أبدأ بقائمة هناك الاعتراف بالمسرح ورفض لمعاداة المسرح antitheatricalism. هناك نقد للتمسرح الخاوى منحط القيمة أو (والمفهوم تاريخيا على أنه مصير المثالية فى زمن الحداثة ووجوديا على أنه رد الفعل المضاد لاكتشاف محدودية الإنسان). هناك السخرية المبررة من المثالية،

هناك اختيار الواقعية والنثر واحتواء متعمد لليومي، هناك اكتشاف أن الحب (وقد فُهم على أنه المطالبة بالاعتراف بالآخر وليس إضفاء صفة المثالية عليه) أكثر أهمية بكثير من السعى إلى المثالي، السعى إلى الحقيقة المطلقة الدينية أو الفلسفية، هو الاستبصار أن الحب يتم تدميره بواسطة التمسرح ومسرحة الذات self- theatricalization وأخيرًا هناك انشغال قوى بالنزعة إلى الشك بصفتها الوضع المتميِّز للحداثة.

إبسن إذن مدرك تمامًا أن المسرح ليس هو الحياة. إن مسرحه الحداثى سيتخذ من هذا الإدراك نقطة بدايته الرئيسية. المطلوب منا أن نفعله فى المسرح ليس هو المطلوب منا أن نفعله فى الحياة اليومية: "إن حضور تراجيديا ليس بديلا عن حضور جنازة. (نحن نحتاج حضور بعضنا البعض لأكثر من سبب)" هكذا يكتب كافيل (A1,341). نحن لا نتوقع أن تجنبا الشخصيات المسرحية. هل يعقل أن نزعم أن براند أو د. ستوكمان يحبنا؟ (إذا زعمت أن رالف فينس Ralph Fiennes أو أيان ماكلن Ian Mckellen يحبنى فأنا مجنونة أو مخطئة لكن الزعم بهذا الشكل مفهوم تماما). على الرغم من أننا فى حضور الشخصيات المسرحية فإنها خيالية وليست حقيقية.[٦٤] إن لفت الانتباه إلى حقيقة أننا نشاهد المسرح إذن معناه أننا دائمًا نؤكد على حقيقة أننا فى حضور الفن، الإيهام وليس الواقع.

فى الإمبراطور والجليلى يبدأ إبسن استكشافًا جديدًا وحديثًا للتمسرح. إن مسرحيات إبسن المتأخرة مليئة بالشخصيات التى تمسرح ذاتها والتى تدمر نزعتها إلى الشك الحب وتحكم عليها بالوحدة والموت. الأمثلة الواضحة هى شخصيات مثل هلمار إكدال وأورليك برندل وحتى جريجرز ورله. لكن هذا ليس كل شئ. لأن مسرح إبسن المتأخر ملئ أيضا بالتأملات حول استحالة تجنب التمسرح حتى - على وجه التحديد الدقيق - فى أكثر لحظاتنا انفعالاً وحدة. هذا صحيح بالنسبة لنورا هلمار وربيكاوست Rebecca West ويوهان روزمر وإليدا وست ellida West وهيدا جابلر أيضًا.

بمسرحية ***الإمبراطور والجليلى*** إذن أدرك إبسن أن أكبر هدية للمسرح هو أن **يكون** مسرحًا، أن يشهد على محدوديتنا، أن يساعدنا على الاعتراف بانفصالنا عن الآخرين وانفصال الآخرين عنا. فى المسرحيات التى ستأتى سيلفت إبسن النظر دائمًا إلى حقيقة أنه يكتب مسرحا. سوف يكون هناك عنصر ميتامسرحى فى كل المسرحيات التى تعتبر عادةً واقعية. (هذه بالضبط طريقة لتأكيد إدراكه أن المسرح الواقعى فن). بهذا المعنى تنفصل مسرحيات إبسن الحديثة تمامًا عن جماليات ديدرو المعادية للتمسرح. لأن واقعية إبسن مؤسسة على احتواء اليومى والتافه فهى أيضًا تنفصل عن الفكرة المثالية أن أى تمثيل للواقع يجب أن يضفى صفة المثالية على اليومى ويجعله متجانسًا.

بعض ملامح نزعة إبسن إلى الحداثة تتوافق مع متطلبات إيديولوجيا النزعة إلى الحداثة: الإشارات الواعية بالذات إلى المسرح، الانشغال بالتمسرح. وهناك

أيضًا فى مسرحياته المتأخرة إدراك حاد بفقدان الثقة الشكِّى بمقدرة اللغة على التمثيل والتعبير والتوصيل وهو صفة مميِّزة. للنزعة إلى الحداثة وللحداثة. (*البطة البرية وروزمرهولم* هما بصفة خاصة دراستان ذكيتان لهذه المشكلة). إلاَّ أن إبسن ليس شكاكًا فيما يتعلق باللغة كما أنه ليس شكلانيا formalist. إن مسرحيات إبسن المبكرة ليست محاولات غير واعية بالذات بشكل ساذج لـ "تمثيل الواقع" ولا هى محاولات لإنكار أن الفن يمكن أن يمثِّل الواقع. لا يزال لدى إبسن إيمان بقدرة اللغة على أن تعبِّر عن العالم وسوء حال البشر. إن مسرح إبسن الحداثى ليس اهتمامًا بالمسرح من أجل المسرح لكنه محاولة لأن يقول شيئًا عن العالم وعن مكاننا فيه دون أن ينكر للحظة واحدة وضعه الخاص كمسرح.

المسرح فى مسرحية أعمدة المجتمع

لقد قدمت قائمة الإمبراطور والجليلي. تحتوى أعمدة المجتمع على هذه الملامح وتطورها أولاً بإدخالها بملامح نزعة إبسن إلى الحداثة التى ظهرت فى مسألة التمسرح صراحة فى اليومى وثانيا ببدئها تحليلا راديكاليا لوضع النساء. من بين المسرحيات المعاصرة هذه هى المسرحية التى لها أسوأ حبكة وهى تدين بالفضل بشدة إلى التقاليد الميلودرامية للقرن التاسع عشر. ولم يشك أحد فيها بالتأكيد بأن بها براعة ميتامسرحية شديدة [٦٥]. ولداعى الاختصار سأقصر نفسى على تحليل سريع حول تناول المسرح والتمسرح فى المسرحية سأضيف بعده فقط بضعة سطور عن ظهور فهم جديد لوضع النساء [٦٦].

عندما تبدأ المسرحية يكون رولند Rolund رجل الدين وناظر المدرسة قد وصل توًّا إلى نهاية كتاب كان يقرأه بصوت عال لمجموعة من السيدات المنشغلات بالخياطة. عندما يغلق الكتاب تصيح سيدتان منهن: "آه، يا لها من قصة تحض على الفضيلة!.. وأخلاقية جدًّا! " (٨: ٣٤ - ٥). يضيف رولند - مدعِّمًا هذا الشعور بقوة - بعض التعليقات عن "الواجهات الكاذبة المذهَّبة والملونة" (٨: ٣٥) للمجتمعات الكبرى فى العالم. هكذا يقول بشكل ضمنى أن مجدها هو مجرد تأثير مسرحى نكتشف فيما بعد أنه رجل منافق وأنانى وأن حلقة الخياطة إنما تعمل لتحسين حال "الفاسدين أخلاقيا" (٨: ٣٦) وأن اسم الكتاب "المرأة كخادمة للمجتمع" (٨: ٣٦) سرعان ما يتحدث بعد ذلك هلمار تونست Hilmar Tonnsen الذى يدعو إلى السخرية والجبان والمتمسرح الذاتى عن ضرورة "رفع علم الفكرة عاليًا" (٨: ٤٠) وصف إبسن بضربات بارعة قليلة حلقة الخياطة المسيحية بأنها معادية للتمسرح ومثالية ومتعصِّبة تماما وذكَّرنا فى سخرية خفيفة بأن المثالية الآن مضحكة ومتمسرحة.

إن معاداة المسرح عند أعمدة المجتمع المحافظين الواعظين يتم التأكيد عليها. هكذا نعلم أنه منذ أربع عشرة أو خمس عشرة سنة كانت هناك فرقة مسرحية فى المدينة ولمواسم عديدة بل وزوج من الممثلين المحترفين مستر دورف Mr. Dorf وزوجته. لقد ماتا منذ زمن طويل الآن تعيش ابنتهما الصغيرة دينا Dina فى بيت القنصل برنيك Consul Bernick. يحاول المواطنون القياديون فى المدينة جميعًا أن ينسوا أنهم تورطوا على الإطلاق فى مثل هذا النشاط العابث.

بصفة عامة تبيَّن مسرحية *"أعمدة المجتمع"* أن الناس الأكثر استعدادًا أن يعترفوا بأنهم منخرطون فى المسرح هم الأقل تمسرحا والأكثر أمانة. كما تصادف أيضًا أن يكونوا نساء: دينا دورف إبنة الممثلين ستهرب مع يوهان تونسن ولونا هسل Lona Hessel التى تمثل بدرجة قصوى من الإصرار روح الحرية والحق والتغير الاجتماعى فى هذه المسرحية هى الأكثر إتصالاً عن قرب بالمسرح والعرض المسرحي. لهذا يقال أنها "غنت من أجل المال فى الحانات" (٨: ٤٦) وعندما تظهر لأول مرة فى المدينة وقد جاءت مباشرة من السفينة من أمريكا يظنون أنها عضو فى فرقة من فنانى السيرك يقومون بالألعاب على ظهور الخيل (انظر ٨: ٥٦ - ٧). عندما تواجه بسوء الفهم هذا تضحك. "ها ها ها! هل أنت مجنون يا زوج أختي؟ هل تعتقد أنى أقوم باللعب على ظهر الخيل؟ لا - على الرغم من أنه صحيح أنى قمت بأداء الألعاب كثيرًا وجعلت نفس حمقاء بطرق عديدة". (٨: ٥٧).

إلاَّ أن أهم إشارة إلى المسرح فى المسرحية تمتد طوال الفصل الأخير كله. الإرشادات المسرحية مفصلة بشكل خاص وإذا قرئت بعناية تبيَّن أن إبسن يتخيل خشبة المسرح وقد أعدت تماما مسرح لكنها خشبة مسرح تتجه بعيدًا عن الجمهور:

غرفة واسعة فى حديقة بيت القنصل برنيك.. يتكوَّن الحائط الخلفى كله تقريبًا من نوافذ كبيرة من الزجاج الشفاف وباب مفتوح

يؤدى إلى مجموعة سلالم تغطيها ظلة awningتحت السلالم، يمكن للمرء أن يرى جزءًا من الحديقة يحيطه سور ببوابة صغيرة. خارج السور وفى موازاة شارع على جانبه البعيد صف من المنازل الخشبية الصغيرة ذات الطلاء الزاهي. الوقت صيف والشمس تسطع بحرارة. بين الحين والآخر يسير بعض الناس فى الشارع. يتوقفون ويتحدثون إلى بعضهم البعض ويشترون أشياء من محل صغير على الناصية ..إلخ".

(٨: ٣٣)

الحائط الزجاجى به ستائر يمكن شدها حسب الرغبة (انظر ٨: ٥٦). نلاحظ أنه عند بداية الفصل يكون المنظر من خلال الزجاج مشهدًا يوميًا عاديًا تمامًا. وكما سنرى، تأثير هذا الترتيب المسرحى هو تحويل خشبة المسرح إلى نوع من المسرح المزدوج double theatre. يفتح الفصل الأخير بعد الظهر فى يوم مظلم تهب فيه العاصفة. عندما يرتفع الستار يضىء خادم النجفة وتدخل خادمتان ومعهما أوانى زهور ولمضات وشموع. روميل Rummel تاجر الجملة مشغول بتوجيه الخادم وعينه على التأثير المسرحى بشكل واضح: "فقط كل ثانى شمعة يا يعقوب. يجب أن لا تبدو بهيجة أكثر مما ينبغي، المفروض أنها مفاجأة. وكل هذه الزهور- ؟ أوه، حسن، اتركها هكذا. يمكن أن يبدو الأمر كما لو كانوا هنا كل يوم -" (٨: ١٢٠). نعلم أن روميل وزملاءه قد نظموا موكبًا بأعلام وبفرقة موسيقية

نحاسية للاحتفال بالقنصل برنيك. رسميًّا الموكب مفاجأة. فى الواقع روميل مشغول بالإدارة المسرحية لعروضهم: عليهم أن يتأنقوا ويغيروا ملابسهم إلى ملابس أنيقة لكنها ليست غاية فى الأناقة (إذا كانت الملابس متألقة فالإيهام بالمفاجأة يصبح فى خطر). وفوق كل شىء يجب أن تكون الستائر مقفولة حتى يمكن أن تفتح عندما يصل الموكب لتظهر عائلة سعيدة فى عظمتها كلما وقد فوجئت:

روميل:

(بأعلى بجوار النافذة) اللعنة على هذه البدع الحديثة. لا أستطيع أن أنزل الستار.

ميس هسل:

هل هى تنزل؟ لقد ظننت أنه بالعكس

روميل:

إلى أسفل أوّلاً يا مس هسل. أنا افترض أنك تعرفين ماذا سيحدث؟

ميس هسل:

نعم. دعنى أساعدك. (تأخذ الحبال) سأنزل ستار النهاية على زوج أختى - على الرغم من أنى أود أن أرفعه.

روميل:

يمكنك أن تفعلى ذلك فيما بعد – عندما تمتلئ الحديقة بالحشد المتدفق ستترتفع الستائر وسيرى المرء بالداخل عائلة سعيدة مندهشة – بيت المواطن يجب أن يكون كخزانة زجاجية glass cabinet

(٨ : ١٢٣ – ٤)

وكما بيَّن اسبيورن آرست Asbjorn Aarseth، الذى كان فى ذهن روميل هنا هو تابلوه لعائلة فوجئت مفاجأة سعيدة. (٦٧) ربما كان روميل نفسه يفكر فى واجب قيادى للمواطن لكى يعيش حياة أخلاقية شفافة. لكن ما يقوله فعلا هو أن العائلة البورجوازية يجب أن تمسرح ذاتها باستمرار، ليس ببساطة عن طريق العيش دائمًا كما لو كانت تعرض حياتها للناس ولكن عن طريق أن تعيش وهى واعية بهذه الحقيقة وعيًا كاملاً ومستمرا. باقى الفصل هو محاولة واحدة طويلة للتعريض بعواقب هذه الفكرة الضارة.

عند مناقشته الموكب القادم يتصور كارستن برنيك اللحظة التى سيتحتم عليه فيها أن يخرج لتلقى تصفيق الجماهير المحتشدة: "ستكون هناك صيحات الاستحسان بالخارج وسيهلل الحشد حتى أخرج من الباب وسيتعيَّن على أن أنحنى وأشكرهم" (٨: ١٣). فى هذا الموقف بعينه يكون التناقض بين جريمته الداخلية والمظهر الخارجى لنزاهته واستقامته كبيرًا جدًا لأن برنيك يعتقد أنه أرسل توا السفينة المسماة الفتاة الهندية The Indian Girl فى طريقها للغرق

المؤكد. وفى الوقت نفسه الذى ينطق فيه بهذه السطور يعلم أيضًا أن أولاف Olaf ابنه المحبوب قد هرب على ظهر *الفتاة الهندية*. فى نفس هذه اللحظة يصل الموكب ويجذب روميل الستائر جانبا: "*ابعدوا الستائر*"! (يجذب الستائر جانبًا من النوافذ والأبواب، يرى المرء الشارع كله مضيئًا. هناك على المنزل المواجه علم مكتوب عليه "يعيش كارستن برنيك، عمود مجتمعنا!) (٨: ١٣٥). ويكون رد فعل برنيك فوريا: "ابعدوا كل هذا! أنا لا أريد أن أراه! اطفئوه! اطفئوه! "(٨: ١٣٥). فى رفض مزدوج للمسرح لا يرغب برنيك فى الظهور على خشبة المسرح ولا مشاهدة المشهد المضىء أمامه.

إن حجرة آل برنيك إذن تعمل كخشبة مسرح ذات طريقين. أولاً وقبل كل شىء عندما تجذب الستائر جانبًا على الحشد أن يحملق فى الداخل فى التابلوه السعيد.

وفى الوقت نفسه يكون برنيك والآخرون فى غرفة الحديقة مشاهدين للمشهد المضاء بشكل ساطع والذى يدور خارج النوافذ الزجاجية. تعلق شخصيات عديدة على الحضور الكبيرة وعلى الموسيقى والأعلام والإضاءة الساطعة فى الشارع. "يا له من موكب!" هكذا يصبح روميل (٨: ١٣٨). هذه هى طبيعة المشاهد الفخمة التى كان مسرح القرن التاسع عشر يحب أن يقدمها لجماهيره ولكنها هنا ترى حرفيا من خلال الزجاج. الجمهور الجالس فى المسرح موضوع فى وضع مزدوج: من ناحية نحن نشاهد تحضير الكواليس لتابلوه العائلة

السعيدة ومن ناحية أخرى نرى موكب الشارع من نفس الموقع مثل الشخصيات فوق خشبة المسرح. أن إبسن هنا يقوم بتعرية أعمال المسرح. أن هذا مقصود منه انتقاد تمسرح روميل أمر لا شك فيه لأن - كما يوشك القنصل برنيك على أن يوضحه - كلا التابلوه والموكب عرضان زائفان.

بل أن الأكثر من هذا أهمية هو السهولة التى يتحول بها أعضاء بيت برنيك وسكان المدينة إلى ممثلين بمحض إرادتهم. يبدو الأمر وكأن إبسن يحاول أن يحذرنا من أن حياتنا فى أى لحظة يمكنها أن تتمسرح. "وأن المكان الذى ندرك فيه ذلك بشكل أكثر اكتمالاً هو بالتحديد المسرح. قبل ذلك بدقائق فقط قبل أن يغير القنصل برنيك رأيه (إلى أى مدى يذهب هذا التحول؟) يطلب من أخته وزوجته تغيير ملابسهما للعرض: "انصتى يا مارتا، الأفضل أن تذهبى وترتدى ثيابًا أحسن قليلا. وأطلبى من بتى أن تفعل نفس الشىء. أنا لا أريد شيئا فخمًا بالطبع، فقط شيئًا لطيفًا حول المنزل. لكن أسرعي". تجيب لونا هسل على الفور: "ووجه سعيد ومنفعل يامارتا، تأكدى من أن عينيك تشرقان" (٨: ١٢٩). إذا أخذنا فى الاعتبار حقيقة أنه منذ دقائق فقط كانت لونا تواسى مارتا المسكينة لفقدها حبيب حياتها فإننا بالتأكيد سنرى هذا كتعليق ساخر على الإدارة المسرحية لبرنيك.

إن حديث برنيك للحشد يبدو فى نفس الوقت كوداع للتمسرح الذى تحدثه المثل العليا التى لا يمكن أن تعاش فى الواقع للمثالية وكمانيفستو لعرض جديد له

مثاليات جديدة ومعنى جديد للأخلاق: "لكن أولاً يجب أن يعرفنى إخوانى المواطنون معرفة تامة. ثم دع كل واحد منهم يفحص نفسه ثم دعنا نقرر أن من الليلة سنبدأ عصرًا جديدًا. إن العصر القديم بمكياجه ونفاقه وخوائه، بصوابه الزائف وحساباته التى تثير الشفقة يجب أن يكون بمثابة متحف لنا، مفتوح لتعليمنا" (٨: ١٤٣ - ٤). أن أبسن لا زال منشغلاً بالانتقال التاريخى أمر واضح. "العصر القديم" الذى يدينه برنيك موصوف بلغة تتسحب على المسرح تماما. إن الإشارة هى إلى المكياج أو الطلاء الذى يستخدمه الممثل الموجهه دالة بشكل خاص ولكن كذلك كل واحد من الأسماء الأربعة التالية والتى يمكن لكل واحد منها أن يصف ميلودراما سيئة للغاية - متمسرحة بشكل خاص.

فى *أعمدة المجتمع إذن ينحى* إبسن إلى الخلف ليتأكد من أننا ندرك أننا نشاهد مسرحا. إلاَّ أنه يستخدم - فى نفس الوقت - خشبة المسرح ومصادرها (الديكور بصفة خاصة) لكى يكشف ما يخفيه التمسرح. يقول برنيك إن أخوانه المواطنين فى حاجة إلى أن يعرفوه. وطالما كان يلعب لعبة المسرح لهم فقد جعل ذلك مستحيلاً. لكن المسرحية أيضًا. تكشف أنه رجل لم يحاول قط أن يعرف من هى زوجته (" لم أرك فعلا طوال هذه السنين أبدا، فيما أظن" (٨: ١٤٧). إن عماه. blindnessعن رؤية ألم الآخرين هو نتيجة حتمية لتمسرحه الذاتى كـ "أحد أعمدة المجتمع". من الصعب أن نتخيل إدانة أقوى من هذه للرجال فى السلطة.

تعمَّم لونا هسل فورًا ما أدركه برنيك: "أنا أصدق هذا بالتأكيد. إن مجتمعك مكون من أرواح عزَّاب. أنتم لا ترون النساء" (٨: ١٤٧). فى هذه السطور تقتحم مسرحية أعمدة المجتمع أرضًا جديدة. إن فكرًا جديدًا ذا إمكانيات سياسية مهولة - يبزغ هنا: بالتحديد أن التمسرح الذاتى للرجال يمنعهم من أن يعرفوا أو حتى يريدوا أن يعرفوا النساء اللاتى معهن. بقدر ما تظهر النساء هنا كأفراد قائمين بذاتهم وكأفراد يطلبون أن يراهم الرجال ويعرفوهم ويفهموهم واللائى هن غير مستعدات للتضحية بأنفسهن من أجل الحب فإن مسرحية ***أعمدة المجتمع*** تعبر عن نقد حاد للمثل الأعلى عند المثاليين وهو المرأة النقية التى تضحى بنفسها. إن لونا هسل ما كانت لتجد لنفسها مكانًا فى مسرحية مثالية إلاَّ كهدف للسخرية الشرسة جدا.

بالتفاته نحو وضع النساء فى الحداثة وباهتمامه الخاص بمصير النساء فى مجتمع رجال متمسرحين ذاتيا يكمل إبسن انطلاقته الحديثة. فى السنين العشر التالية ستنتج نزعة إبسن إلى الحداثة سلسلة من الأعمال تأخذ مكانًا فى التقييم من بين أفضل الأعمال فى التراث الغربي. إننى أتحول الآن إلى هذه المسرحيات الثورية.

الجزء الثالث

نزعة إبسن إلى الحداثة

الحب فى عصر النزعة إلى الشك

٧

"إنسان أولاً وقبل كل شيء"

المثالية والمسرح والنوع في بيت الدمية

مقدمة

مسرحية بيت الدمية هى أول مثال كامل النضج لنزعة إبسن إلى الحداثة. إنها تحتوى على انتقاد مدمر للمثالية مضفرًا بالالتفات إلى اليومي، هى احتفال بالمسرح ممتزج بتحليل عنيف للتمسرح اليومى (بيت الدمية تعج بالعناصر الميتامسرحية) والانشغال بأحوال الحب فى زمن الحداثة. فى بيت الدمية يعبئ إبسن كل هذه الملامح فى مكان معاصر وفى علاقة بموضوع حديث أساسًا: بالتحديد وضع النساء فى العائلة والمجتمع. (١) النتيجة هى مسرحية تنادى بتحول راديكالى وليس فقط أو ليس حتى أساسًا تحولاً فى القوانين والمؤسسات بل فى البشر وأفكارهم عن الحب.

يستكشف هذا الفصل ثلاث تيمات كبرى: المثالية والمسرح والنوع. على الرغم من أن المعايير الجمالية المثالية كانت أحد الاهتمامات الرئيسية لكثير من النقاد الأوائل للمسرحية فإن الباحثين الأدبيين المعاصرين لا يكادوا يثيروا الموضوع. (٢) إن استجابات المثاليين لمسرحية بيت الدمية أظهرت انزعاجًا بطريقة لم تكن عليها استجابات المثاليين لمسرحية ***كوميديا الحب*** ومسرحية ***الإمبراطور***

والجليلي. لقد ظهر المدافعون عن واقعية إبسن - مع ذلك - أقل تعقيدا less sophisticated من خصومهم المثاليين. فى الحقيقة، عندما روَّج إبسن لفكرة أن بيت الدمية يجب أن تفهم على أنها "شريحة من الحياة، فإن المعجبين الأوائل به أخطأوا تماما موقفه إلى جانب المسرح، إصراره الميتامسرحى على أن ما نراه هو ***مسرح***. حوالى ١٨٨٠ إذن لم يكن أعداء إبسن ولا أصدقاؤه فى موقع يمكن أن يفهموا منه بحق مدى منجزاته الجمالية.

لكن المثالية لم تكن مجرد عنصر مهم فى تلقى بيت الدمية. إنها أيضا متأصلة داخل المسرحية، بطريقة مدهشة جدا فى شخصيته تورفالد هلمر وهو مثالى كامل العضوية يهتم بالجماليات وإذا كان هذا الوصف ينطبق على أى شخص أبدا. بالإضافة إلى هذا، إن مثالية هلمر وترديدها دون تفكير من نورا يجعلاهما يمسرحان كلا من نفسيهما وأحدهما الآخر بطريقة مدهشة جدا وهى اعتبار نفسيهما يقومان بدور البطولة فى سيناريوهات مثالية متنوعة عن تضحية الأنثى وإنقاذ الذكر.

إن نقد إبسن للمثالية هو شرط إمكان condition of possibility لتحليله الثورى للنوع gender فى الحداثة. فى هذا الخصوص السطر المفتاح فى المسرحية هو مطالبة نورا بأن تكون "أولا وقبل كل شىء إنسانًا" :إن كفاح نورا لكى يعترف بها كإنسان يعتبر وبحق حالة نموذجية لكفاح النساء من أجل الحقوق السياسية والاجتماعية.[٣] لكن نورا تطالب بإنسانيتها فقط بعد أن ترفض

هويتين أخريين: بالتحديد "دمية و"زوجة وأم". لكى أبين ماذا يعنى رفض الهويتين سأناقش دلالة شخصية الدمية. "الجسد الإنسانى هو أفضل صورة للروح الإنسانية". هكذا يكتب فينجنشتاين.[٤] ماذا يحدث إذا أخذنا جسد نورا وهى ترقص التارانتلا ليكون صورة لروحها؟ بادئة من هذا السؤال سأبين أن مشهد رقصة التارانتلا ثورى فى كل من تعامله مع المسرح والتمسرح وفى فهمه للطرق المختلفة للنظر إلى جسد امرأة تؤدى.

إنى أقر أرفض نورا تعريف نفسها كزوجة وأم على أنه رفض نظرية هيجل عن دور النساء فى العائلة والمجتمع. إذا قرأنا ***بيت الدمية*** فى هذا الضوء تصبح مسرحية راديكالية بشكل مدهش عن الانتقال التاريخى للنساء من أعضاء نوعيين فى العائلة (زوجة، أخت، إبنة ، أم) إلى أن يصبحن أشخاصًا لهم فرديتهم (نورا، ريبكا، وهيدا).

لا أقصد أن أقول إن إبسن قام بتوضيح هيجل. (لم يكن هناك زعم يمكن أن يزعجه أكثر من هذا الزعم). بل أقصد أن هيجل تصادف أن يكون المنظرَّ العظيم للبنية العائلية التقليدية الأبوية والتى تميِّز بين النوعين والتى تزمع بيت الدمية أن تبحثها. ليس هناك حاجة لبيان أية معلومات عن إبسن حول نظرية هيجل عن النساء والعائلة: (نحتاج فقط إلى أن نفترض أن إبسن رأى وضع النساء فى العائلة على الأقل بنفس الوضوح الذى رآه هيجل وأنه رآه - على خلاف هيجل - أن شيئا يجب أن يتغير إذا كان على النساء أن يحصلن على فرصة السعى وراء

السعادة فى المجتمع.[٥] إذا كان - كما زعمت ريتا فيلسكى Rita Felski - الأدب الحداثى يمثل النساء كما لو كانوا خارج التاريخ وبصفة خاصة خارج ما هو حديث إذن فنزعة إبسن إلى الحداثة هى استثناء مجيد ليس لمجرد أن بيت الدمية تدور حول دخول نورا المؤلم الحداثة ولكن لأن كل مسرحياته تتضمن نساء منشغلات بشكل راديكالى بمشكلات الحياة الحديثة مثل الرجال الذين يحيطون بهن.[٦]

استجابات مثالية وواقعية لمسرحية بيت الدمية

نشرت ***بيت الدمية*** فى ٤ ديسمبر ١٨٧٩ فى كوبنهاجن. وقد تم أول عرض فى المسرح الملكى Royal Theatre فى كوبنهاجن فى ٢١ ديسمبر ١٨٧٩ ببتى هنينجز Betty Hennings فى دور نورا. فى ١٨٧٣ كتبت قراءة آن هاربورجر المثالية لمسرحية ***الإمبراطور والجليلى*** فى ظروف كانت وجهات النظر الجمالية البديلة غير متاحة. بعد ذلك بست سنوات تغير هذا. وتظهر المراجعات النقدية النرويجية والدانمركية عن الكتاب وأول عرض للمسرحية فى العالم أن ***بيت الدمية***، قد تم استقبالها فى لحظة ثقافية كانت فيها الحرب بين المثاليين والواقعيين مستعرة" فعلا.

فى ٩ و ١٠ يناير ١٨٨٠ نشرت Aftenbladet فى كريستيانيا مقالين عن بيت الدمية جاءا كأمثلة نموذجية للمثالية المتأخرة والمستعدة للصراع. كان المؤلف فردريك بترسن Fredrick Petersen (١٨٣٩ - ١٩٠٣) أستاذًا العلم اللاهوت فى

جامعة كريستيانيا وهكذا فهو ممثل نموذجى للتحالف بين الجماليات المثالية والدين المستقر والآراء الاجتماعية المحافظة التى كانت تميِّز خصوم إبسن فى ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر. ليس مصادفةً أن شخصية الراعى ماندرز فى مسرحية ***الأشباح*** تجسد بدقة هذه الكوكبة الاجتماعية والسياسية.

إن تحليل بترسن الذى يدمج بشكل صريح المسيحية والجماليات المثالية معًا كان مؤسسًا على فكرة أن "المجتمع يحتاج مثلاً عليا إلهية، يحتاج إلى الإيمان بفكرة استمرار حياة الخيِّر والجميل". [٧] إن الخطأ الصارخ ***لبيت الدمية*** إذن كان غياب التصالح reconciliation : "ومع ذلك فالمرء لا يترك هذه المسرحية بحالة السمو الروحى والذى كان ينظر إليها فى أيام الأغريق كمطلب مطلق لأى عمل فنى أو شعري. بعد أن شاهدنا شيئا قبيحًا بعمق فنحن ننتهى فقط بشعور محزن وهو النتيجة الحتمية عندما لا يكون هناك تصالح لإظهار النصر النهائى للمثل الأعلى". [٨] طبقا لبترسن كانت الصفة التى تعرِّف الواقعية بصفة عامة هى رفض التصالح والسمو بالنفس.

لماذا كان الإحساس بالسمو بالنفس مهما بهذا القدر للنقاد المثاليين؟ [٩] بدءًا من المقدمة المنطقية أن الفن هو "طفل القدرة الإنسانية الخلاقة فى أعلى مثاليتها، الجانب الذى يشبه البشر فيه أكثر طموحًا للمثالية".

يصر بترسن على أن أى شىء يسمَّى عملاً فنيًا يجب أن يحمل "طابع الروح الإنسانية الخلاَّق والمثالي. "وهو يعبرُّ عن نفسه – بالمواجهة الحادة بين مثل هذا

الطابع المثالى وبين "مجرد التكاثر" - بمصطلحات تذكرنا بشيلر ولكن أيضًا بالمناقشة بين جورج صاند وبلزاك: "إن مثالية الفن هى الجمال لأن الجمال هو التعبير الطبيعى الخارجى عن الخيِّر. وحتى عندما يمثل الفن القبح فليس هو القبح الواقعى بل القبح وقد أضفى عليه الطابع المثالي". إن التصالح يمكِّن القارئ والمشاهد من أن يترك العمل وقد "استيقظت المثالية فى روحه". وهذا بالضبط ما يطلق triggers معنى السمو بالنفس. هكذا يكون الفن مهمًا بشكل حاسم فى العالم لأنه يعطينا القوة ويسمو بنا.

الواقعية - طبقًا لبترسن - هى نقيض الفن الحقيقي. إن الواقعية تبينً - عن طريق منعها المتعمد للتصالح - أنها فقدت كل الإيمان بـ "قدرة المثالية الإلهية فى الحياة". بهذه الطريقة تتحالف الواقعية مع النزعة إلى الشك والدنيوية secularism. هذا مهم لأن الحرب الثقافية التى اندلعت حول "الانطلاقة الحديثة الاسكندنافية تم التعبير عنها بوضوح على أنها معركة بين المثاليين المسيحيين والواقعيين ذوى الفكر الحر يقودها جورج براندس اليهودي.

وعلى الرغم من أن بترسن كان أكثرهم إثارة وأوضحهم تعبيرًا إلا أنه لم يكن المثالى الوحيد الذى يستجيب لمسرحية بيت الدمية. فقد نعى نقاد آخرون أيضا غياب المصالحة فى المسرحية. بل إن م. في. برون M.V.Brun فى الدانمرك فى مراجعته للمسرحية فى Folkets Avis فى ٢٤ ديسمبر ١٨٧٩ زعم أن غياب المصالحة بين الزوجين كان غير طبيعى بالمرة ويسير على عكس الحس

السيكولوجى العام. بمجرد أن فهمت نورا أنها ارتكبت جريمة كان الشىء الطبيعى بالنسبة لها هو أن "تلقى بنفسها بين ذراعى زوجها وتقول: ولقد أخطأت، لكنى أخطأت دون أن أعلم ذلك وبدافع حبى لك، أنقذني!. ساعتها كان زوجها سيعفو عنها وينقذها" [١٠] طوال المسرحية - هكذا يكتب برون - لا يزال المشاهد يأمل فى أن تعترف نورا. إن اعترافها سيتبعه المصالحة. الجمهور إذن غير مستعد على الإطلاق لـ "انفصال المثير للتقزز" فى الفصل الثالث والذى يعتبره بشعا. تعرض ***بيت الدمية*** فعلاً تنافرات صارخة لا يوجد أى انسجام جميل قادر على حلها".

من ناحية أخرى، امتدح الاشتراكيون والراديكاليون المسرحية دون تحفظات ولكن أيضا دون تعقيد جمالى aesthetic sophistication. فى الجريدة الدانمركية social - demoktaten عامل صاحب التوقيع I.N المسرحية على أنها رسالة واقعية وسياسية تماما: "حياتنا، حياتنا اليومية وضعت هنا على خشبة المسرح وأدينت! لم نر أبدًا فى شكل درامى أو شعرى تدخلاً أفضل وأقوى فى موضوع تحرير النساء!" [١١]. فى الصحيفة النرويجية الراديكالية dagbladet استخدم إريك فولوم erik vullun مصطلحات مثالية ليمتدح الكمال الجمالى للمسرحية (يتحدث عن "وضوحها وانسجامها الفني" ويستخدم الجمال beauty كأعلى لفظ للمدح لديه) وهى ممارسة اعتبرها بوضوح تتواءم تمامًا مع المدح السياسى لفكر إبسن الراديكالى الاجتماعي. [١٢].

فى يناير ١٨٨٠ نشـرت الروائيـة النسـوية أمـالى سكرام Amalie Skram تعليقا رائعًا على مسرحية ***بيت الدمية*** فى Dagbladet. إنه دفاع غاية فى العمق والتعاطف والحماسة عن أفعال نورا بالإضافة إلى أنه تسجيل واضح الرؤية لتحدى المسرحية الراديكالى للنظام الاجتماعي. تتوحد سكرام وهى تجمع بشكل رائع بين النسوية والمثالية - مع خيالات نورا المثالية: "إنه استبصار يضرب فى نفس نورا كالبرق: إن روحه - الواطئة جدا - لا تستطيع أن تفهم ناهيك عن أن تغذى ذلك النوع من الحب الذى يقبل كل لوم، وحتى يقدم حياته فى تضحية. (إنه يثور) على المنافقة الكاذبة المجرمة إلا أن الحقيقة الداخلية الجوهرية هى أنها خاطرت بكل شىء لتنقذ حياته". [١٣]. إن النتيجة التى وصلت إليها سكرام تعيد - بشكل عملى - فكرة شيلر أن الشعراء المحدثين يجب عليهم إما أن ينعوا غياب المثالى وإمَّا أن يمجِّدوا وجوده: "إن الزواج يحكم عليه هنا. إن فكرته العليا والمقدسة قد طارت بعيدًا عن الأرض. يستطيع الشاعر فقط أن يعرض الكاريكاتير الذى وضع مكانه أو يحذرنا بأن يشير إلى أعلى". [١٤].

حوالى عام ١٨٨٠ إذن كان المثاليون لا يزالون يحتكرون المفاهيم المطلوبة من أجل المناقشة الجادة للفن والجماليات. كانت للمثالية حتى فى شكلها المتأخر الواعظ قوتها العقلية. إن مراجعة بترسن لمسرحية ***بيت الدمية*** تعبر عن نظريته للفن واضحة المعالم والمعقدة sophisticated إلى حد كبير المأخوذة عن المثالية الألمانية والمحقونة بقدر كبير من المسيحية - اللوثرية - Lutheran Christianity

(هذا هو بالضبط شكل المثالية الذى عبر عنه ويرسن الناقد الأدبى السويدى الذى كان هو القوة وراء جوائز نوبل المبكرة).

إن المنظرين الحداثيين الثقافيين من ناحية أخرى إما تعاملوا مع الفن كما لو كان هو الحياة أو ببساطة جمعوا بين المفاهيم الجمالية المثالية (المثل الأعلى والجمال والانسجام) وبين السياسة الراديكالية. بقدر ما رأوا ***بيت الدمية*** كرسالة سياسية مؤثرة، شريحة من الحياة على خشبة المسرح، فقد أساؤا إلى إبسن لأن ردود فعلهم ساعدت فى أن تقوّى الانطباع بأن واقعية إبسن لم تكن شيئًا غير تقديم الحياة الواقعية غير الواعية بذاتها وعلى الرغم من أن المثاليين لم يعرفوا ذلك حتى الآن فهم مقدَّر عليهم أن ينساهم التاريخ من قبيل التناقض الظاهرى paradox إذن أن وضع الواقعيون المنتصرون أسس الاعتقاد الذى لا يزال منتشرًا بأن مسرحيات إبسن المعاصرة ليست شيئا إلا واقعية غير واعية ذاتيا ومضجرة. بالإضافة إلى ذلك فقد افتقد كل من خصومه ومؤيديه تماما استخدام المسرح بشكل واعٍ بذاته ومتحيز للمسرح فى ***بيت الدمية***. فى هذا الخصوص تجاوزت ممارسة إبسن المقولات الجمالية لجمهوره.

دائمًا ما صرح إبسن فى عناد فى وقت متأخر من حياته أنه لم يكتب أبدًا وفى ذهنه السياسة أو الفلسفة الاجتماعية. بالتأكيد يجب أن نفهم مثل هذه المزاعم على أنها رد فعل ضد استقبال مسرحياته الذى ينتقص من قيمتها والذى – يمكن القول – يحمّلها من السياسة ما لا تحتمل، رد الفعل هذا الذى ساد فى

ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر. إن أشهر مثال لهذا النفى هو حديثه فى ليلة الاحتفال الذى تم تنظيمه تكريمًا له بواسطة الرابطة النرويجية من أجل قضية النساء فى ١٨٩٨: "لقد كنت شاعرًا أكثر وكنت فيلسوفًا اجتماعيًا أقل مما يبدو عامة للمرء أن يميل إلى اعتقاده. (أنا) يجب أن لا أدعى شرف العمل عن وعى من أجل قضية النساء. أنا حتى لا أعرف بشكل واضح ما هى فى الحقيقة قضية النساء." (١٥: ٤١٧)

إحساس هلمر بالجمال

يتم تقديم تورفالد هلمر طوال مسرحية بيت الدمية كمثالى جمالي. أنا لست أول من لاحظ هذا. فى ١٨٨٠ انتقد الكاتب الدانمركى الكبير هرمان بانج Herman Bang إميل بولسن Emil Poulsen الممثل الذى لعب دور هلمر فى العرض الأول لأنه جعل شخصيته مهذبة بشكل غير كاف. يكتب بانج – مقتطفًا معظم القطع اللازمة المؤيدة لرأيه – أن هلمر "طبيعة جمالية تمامًا، فى الحقيقة أنانى ذو ميول جمالية". [١٥] هذا فهم عظيم: هلمر أنانى يتصف بشىء من الوحشية وتفاهة العقل أيضًا. إن القراء ومرتادى المسرح المعاصرين الأذكياء كانوا قادرين تماما على أن يلاحظوا النقد المتَّلف للمثالية الناتج عن وضع المثالية والأنانية هذا جنبًا إلى جنب. إلاَّ أننا يجب أن نلاحظ أن بانج لا يسمى هلمر أبدًا بالمثالي. الكلمة التى يستعملها دائما هى "المحب للجماليات" aesthete. [١٦] يبدو هذا إلى أنه يؤكد ما يبيِّنه تلقى الجريدة لمسرحية بيت الدمية: بالتحديد أن

فى ١٨٨٠ كانت لا تزال هناك طريقة واحدة لكى تكون محبا للجماليات. وكانت هذه الطريقة هى طريقة المثاليين. أن تكون واقعيًا معناه أنه تكون راديكاليًا وسياسيًا وملتزمًا: سجلٌ آخر للتجربة كلها.

يفخر تورفالد هلمر إذن بإحساسه بالجمال "لا أحد لديه مثل هذا الذوق الرفيع مثلك"، هكذا تقول له نورا (٨: ٣٠٦). أنه يستمتع بأن يرى نورا فى ملابس جميلة لكنه "لا يحتمل أن يشاهد عملية التفصيل" zailoring (٨: ٣١٤). إنه يفضل أن تقوم النساء بالتطريز embroider لأن شغل الإبره knitting "لا يمكن أن يكون شيئًا أبدا إلا قبيحا". (٨ : ٣٤٤). فى هذه السطور يبين هلمر طبقته الاجتماعية: شغل الأبرة قبيح لأنه نافع، التطريز جميل لانه تمضية للوقت عند السيدات اللاتى لديهن فراغ. بالإضافة إلى ذلك إن إحساس هلمر بالجمال لا يعترف بالفصل بين الأخلاقيات والجماليات إنه لم يرد أبدًا أن يتعامل فى شئون العمل التى ليست رفيعة ولطيفة" (١٨: ٢٨٠-١). إن حبه للخيِّر والجميل يجعل يحتقر أناسًا مثل كروجستاد الذى ارتكب معصية ضد المثالي. فهم مقدَّر عليهم - وقد ابتلوا بالذنب والجريمة - أن يجلبوا لعائلاتهم العدوى الوبائية للأكاذيب والنفاق والنتيجة هى القبح:

هلمر:

فكرى فى كيف أن هذا الإنسان الذى يحس بالذنب يجب أن يكذب ويتظاهر ويصبح منافقًا لكل من هب ودب، كيف أن عليه أن يرتدى قناعًا

حتى مع أقرب أفراد عائلته، نعم، حتى مع زوجته هو وأولاده هو. والأطفال يا نورا، هذا هو أكثر الأشياء رعبا.

نورا:

لماذا؟

هلمر:

لأن مثل دائرة الأكاذيب ذات الرائحة الكريهة هذه تجلب العدوى والبكتريا إلى حياة أسرة بكاملها. إن كل نفس يتنفسه الأطفال فى مثل هذا البيت مملوء بجراثيم شىء قبيح.

(٨ : ٣٠٧)

المرض والعدوى والوباء: هذه هى الموتيفات التى ظهرت بانتظام فى هجمات المثاليين على مسرحيات إبسن المتأخرة. وينهل هلمر

أيضًا من لغة المثالية التى تتسم بمعاداة التمسرح: النفاق والتظاهر والقناع. "لا تمثيل مسرحيا!" هكذا يقول هلمر لنورا وهى فى طريقها لكى تغرق نفسها (٨: ٣٥١). ثم يصفها بالمنافقة والكاذبة والمجرمة (انظر ٨: ٣٢٥).

إن المكرونة ممنوعة باسم الجمال أيضا لأن هلمر منزعج لأن نورا ستدمر أسنانها الجميلة. لذلك فنورا تأكلها فقط فى حضور د. رانك أو عندما تكن

وحدها. فى لحظة عندما تكون وحيدة مع د. رانك تقضم بضع مكرونات ممنوعة ثم تعلن إنها ترغب رغبة جامحة فى ألا تضع فى فمها بعض الشتائم "القبيحة". إذا أخذنا فى اعتبارنا عزف هلمر الذى لا ينقطع على نغمة الجمال فلا عجب أن الشتائم التى تريد نورا أن تقولها هى "الموت والألم" وأنها تقولها لدكتور رانك (٨: ٢٩٣).

إن رقة هلمر لا يمكنها أن تتعامل مع الموت والألم. إن د. رانك يجعل من الواضح تمامًا أن هلمر غير مرغوب فيه عند فراش موت أعز أصدقائه:

"هلمر بطبيعته الرقيقة لديه إحساس حاد بالامتعاض من كل شيء كريه – أنا لا أريده فى "غرفة مرضى" هكذا يقول د. رانك عندما يخبر نورا أنه سيموت خلال أشهر (٨: ٣٢٠). لا عجب إذن أن أول رد فعل لهلمر إزاء خبر موت رانك الوشيك هو رد فعل جمالى صرف: "بمعاناته ووحدته يقدم نوعًا من الخلفية الغمامية لسعادتنا التى تضيئها الشمس" (٨: ٢٧٤). يتحدث هلمر وكأنه مصور أو ربما حتى كمصوِّر الديكور المسرحي: كل ما يستطيع أن يفكر فيه هو التأثيرات السطحية. عندما تحفزه نورا فإن هلمر قادر حتى على التخلى عن الجنس عند التفكير فى شيء قبيح. عندما تسأله إن كان عليهما فى الحقيقة أن يلتقيا جنسيا مباشرة بعد معرفة موت رانك الوشيك يوافقها رأيها لأن "شيئًا قبيحًا دخل بينهما، أفكار عن الموت والتعفن. يجب أن نحرر أنفسنا منهما" (٨: ٣٥٠).

الجمال بالنسبة لهلمر هو الحرية والحرية هى الجمال. عند بداية الفصل اتمامًا يحذر نورا من اقتراض النقود: "لا دين! إيَّاك أبدًا أن تقترضي! هناك شىء غير حر ولذلك أيضا فهو شىء قبيح بالنسبة لبيت قائم على الاقتراض والدّين "(٨: ٢٧٤) إذا لم يكن هلم قد فكر فى الدين كشىء قبيح وغير حر ربما لم يكن سيعترض على اقتراض النقود لرحلته إلى إيطاليا.

إن استعراض هلمر المستمر لإحساسه بالجمال إذن مسئول عن ما يسميه "البشاعة المخبَّأه" التى يكشفها خطاب كروجستاد (٨: ٣٥٢). إن إحساسه الجمالى الراقى لا يمنعه من اقتراح أن يعيشا حياتهما معا على طريقة المسرح: " – وفيما يتعلق بك وبى يجب أن يبدو أن كل شىء بيننا يظل تمامًا كما كان ولكن طبعًا فقط أمام أعين العالم" (٨: ٣٥٣). إن المفارقة هى أنه فى اللحظة التى تكون نورا فيها مستعدة لكى "تخلع ثياب التنكر" فإن هلمر أكثر من مستعد لأن يرتديها (٨: ٣٥٢).

المثالية والتمسرح: ميلودرامات

التضحية والإنقاذ

تقضى نورا وهلمر معظم المسرحية ممسرحين نفسيهما عن طريق تمثيل نصيهما المثاليين ذات الإكليشيهات. إن خيالات نورا هى تنويعات على الشخصية المثالية للمرأة النقية النبيلة التى تضحى بكل شىء من أجل الحب. أولاً تعطى

نفسها دور البطلة النقية غير الأنانية التى أنقذت حياة زوجها. إن سرها هو مصدر هويتها identity ، أساس إحساسها بالجدارة ويجعل من السهل عليها أن تقوم بتمثيل دور طائر هلمر المغرد وسنجابة اللعوب. واضح أيضًا انها وضعت سرها فى إطار جمالي- حولته إلى شىء جميل لأنه عندما يهدد كرجستاد بكشف تعاملهما لهلمر ترد نورا وهى على وشك البكاء: "هذا السر والذى هو موضع ابتهاجى وفخرى يجب أن يعرفه بطريقة قبيحة وفطة، أن يعلمه ***منك***" (١٨: ٣٠).

وعندما تدرك أن سرها فى الحقيقة هو جريمة تحس بأنها قد تلوثت بالقبح. لكى تنقذ إحساسها بالجدارة تعبئ الخيال ذا الميلودرامية الواضحة وعن Det vidunderlige (حرفيًا: الشىء الرائع والذى يترجم غالبا بطريقة دينية جدا على أنه المعجزة – أو الأفضل كـ "شىء جليل") تتخيل نورا أنه بمجرد أن يعلم هلمر بأمر جريمتها سوف يعرض بكرم وبطولة آن ينقذها بأن يضحى بنفسه وهى بروح التضحية الأعلى والأنبل سترفض تضحيته وتغرق نفسها بدلاً من أن تلوث شرفه من أجلها هذه مثالية وضيعة، سيناريو ميلودرامى من النوع الذى كان يتم تمثيله بشكل روتينى فى مسارح البوليفار boulevard فى القرن التاسع عشر.

إنه شخصية المرأة النقية التى تضحى بنفسها أصبح لا شىء أكثر من كليشيه بالٍ فى الوقت الذى كتب فيه إبسن ***بيت الدمية***. وهذا واضح فى رد الفعل الذى يتسم بالشك لكروجستاد إزاء عرض مسز ليند Mrs. Linde للزواج: "أنا لا أؤمن

بهذا إنه لا شيء غير الإحساس المرهف بالنبل لدى امرأة يدفعها إلى التضحية بنفسها" (٨: ٢٤٠). بقدر ما أن مسز ليند وكروجستاد نقيضان لنورا وهلمر فليس أقل الأسباب أنهما يرفضان بناء زواجهما على الكليشيهات المسرحية.

إن هلمر أيضا ينخرط فى الخيال. أولا وقبل كل شئ هو يعتقد أنه رجل بمعنى الكلمة بل وحتى بطل. ونورا مدركة لذلك تماما: "تورفالد بكبريائه الرجولي، كيف لا يكون محرجًا ومهينا له أن يعرف أنه مدين لى بشىء" (٨: ٢٨٧)، إن إحساس هلمر بالرجولة يعتمد على أداء نورا الذى يمثل الأنوثة التى لا حول لها ولا قوة والطفولية: "لا أكون رجلا إذا كان مجرد هذا العجز الأنثوى لم يجعلك جذابة فى عينى بمقدار الضعف" (١٨: ٣٥٤). إن خيالاته التى تتسم بالكليشيهات والتمسرح كخيالات نورا هى أكثر صراحة من الناحية الجنسية على الرغم من أنها تمثل الجنس بمصطلحات مثالية (ربما لتفادى الاعتراف بما يعتبره المثاليون مجرد شهوة حيوانية). بعد الحفل ذى الأقنعة مثلا يكشف هلمر أن لديه خيالات حول اغتصاب امراته الطفلة العذراء - ولكن فقط بعد الزفاف: "(إني) أتخيل أنك عروسى الصغيرة، أننا خرجنا توًا من حفل الزفاف، أننى أحضرك إلى منزلى للمرة الأولى، أنى معك للمرة الأولى - وحدى تمامًا مع جمالك الصغير المرتعش الممتع!" (٨: ٣٤٦).

هلمر أيضا يرى نفسه كبطل مندفع جاء لينقذ المرأة النقية: "هل تعرفين يا نورا - كثيرًا ما رغبت فى أن يتهددك خطر مّا وشيك الوقوع لكى أخاطر بحياتى

ودمي، بكل شيء من أجلك" (٨: ٣٥٠). عندما تفهم نورا كلماته بمعناها الحرفى وتحثه على أن يقرأ خطاباته تكون النتيجة تدميرًا ساخرًا بقسوة لتقاليد المسرح المثالى وتذكيرًا بأن الناس الذين يدعون أنهم يحيون على الكليشيهات المثالية هم عرضة لمسرحة أنفسهم ومسرحة الأخرين.

إن أكثر طرق التعبير المدمرة عن خيالات هلمر تحدث فور قراءته لخطاب كروجستاد الثاني، ويدرك أنه قد أنقذ وفجأة يصبح التسامح كله. عندما تقول نورا إنها سوف "تخلع ثياب تنكرها" يخفق هلمر تمامًا فى سماع نغمة صوتها وينطلق فى مونولوج بشع لتمجيد نفسه. تشير الإرشادات المسرحية إلى أن المفروض أنه يتحدث من خلال الباب المفتوح ونورا خارج خشبة المسرح تغير ملابسها. إن إبسن - بوضعه هلمر وحده على خشبة المسرح - يؤكد على تأثير تمسرحه الذاتى الذى يخلق البعد بينهما والاغتراب عن بعضهما البعض: "آوه، أنتِ لا تعرفين قلب الرجل الحقيقى يا نورا . بالنسبة للرجل هناك شيء حلو ومرضٍ بشكل لا يمكن وصفه عندما يعرف أنه سامح زوجته، - أنه حقًا قد غفر لها من كل قلبه. إن الأمر كما لو أنها أصبحت ملكه بمقدار الضعف، كما لو أنه أتى بها إلى العالم مرة ثانية، كمالو أصبحت زوجته وطفلته أيضا. هذا هو ما ستكونينه بالنسبة لى منذ الآن، أنتِ أيتها المخلوق الصغيرة المندهشة العاجزة" (٨: ٣٥٥). هذا الخطاب عن الغفران هو بالتأكيد ما كان فى ذهن جريجرز ورله عندما حث هلمر إكدال أن يغفر لجينا فى نبل. هذه هى اللحظة التى ينبغى أن

يحدث فيها التصالح المثالى وإبسن يقلل من شأنها تمامًا بأن يجعل نورا تعود على خشبة المسرح بملابسها اليومية.

عند هذه النقطة ونورا فى ملابسها اليومية وهلمر لا يزال فى ملابس السهرة تبدأ المحادثة المشهورة التى حطمت الآمال المثالية تماما. إن استكشاف إبسن المتمكن للعلاقة بين التمسرح والميلودراما والمثالية المنحطة يصل هنا إلى نهايته المنطقية وأقصى ارتفاعاته لأن نورا تدخل فورًا فى المطاردة. عندما تطلب أو بالأحرى تأمر هلمر بالجلوس للتحدث تقول:

نورا:

اجلس. سيستغرق هذا وقتًا طويلاً. لدى الكثير لأحدثك فيه.

هلمر:

(يجلس إلى المائدة فى مواجهتها مباشرة). إنك تقلقينى يا نورا وأنا لا أفهمك.

نورا:

لا، هذا هو كل ما فى الأمر. إنك لا تفهمني. وأنا أيضًا لم أفهمك أبدا - حتى الليلة.

(٨: ٣٥٦)

هنا اعتراف واضح بأن كلا نورا وهلمر قد أعماهما خيالاتهما التى تمسرح ذاتهما. إن نورا تعترف بأنها ساهمت فى هذه النتيجة دون أن تريح هلمر: "لقد كسبت عيش بأن قمت بعمل حيل tricks من أجلك يا تورفالد. لكنك أنت الذى أردت أن تسير الأمور بهذه الطريقة" (٨ : ٣٥٧).

إن اعتراف نورا باشتراكها فى ألعابهما للإخفاء concealment يجب أن يجعلنا نتوقف. حتى الآن كتبت عن مسرحة نورا وهلمر لنفسيهما ولأحدهما الآخر بطريقة قد توحى بفكرة أن الاثنين هما نوع من المؤدين الصرف. لكن خيالاتهما تكشفانهما بقدر ما تخفيهما. ولأنها خيالات لإنقاذ الآخر، لعمل شىء بطولى من أجل الحب فهى تكشف أن نورا وهلمر يحبان أحدهما الآخر بقدر ما يستطيعان. إنهما لا يستطيعان أن يفعلا أفضل من هذا. لو كانا يعرفان ماذا كان يفعلان عندما قاما بأداء أعمالهما التكرارية لكانا قد توقفا عن عملها.[١٧]. إن إبسن - بإظهاره لنا زواجهما المسرحى - لم يكن يقصد أن يحوّل هذين الشخصين اللطيفين إلى شريرين لكنه قصد إلى أن يجعلنا نفكر فى الطريقة التى نمسرح بها أنفسنا ونمسرح الآخرين فى حياتنا اليومية.

إذا كان الوصول إلى الرشد يعنى اختيار المحدودية كما يقول كافيل إذن فمن الواضح أن لا نورا ولا هلمر أصبح راشدًا حتى هذه النقطة.[١٨] إنهما - بالأحرى- كانا كطفلين يلعبان لعبة البيت معا. فى المحادثة الأخيرة يأتى أداؤهما للرجولة والأنوثة البالغين كمجرد تمثيل. لكن ربما هما ليسا طفلين أو ليسا

مجرد طفلين ولكنهما دميتان: على أى حال المسرحية التى يظهران فيها تسمى *بيت الدمية* [١٩].

الدمية كشخصية أدبية وفلسفية:

كورين ونورا

وصلنا إذن إلى شخصية الدمية. عندما تحاول نورا أن تشرح تجربتها فى الحياة والزواج فهذه هى الشخصية التى نستخدمها لتصف نفسها فى الماضي. أبوها - كما تقول - "كان يناديني بابنته الدمية وكان يلعب معى بنفس الطريقة التى كنت ألعب بها مع عرائسي" (٨: ٣٥٧).

وهلمر كان يفعل نفس الشئ: "لكن بيتنا لم يكن إلا مسرحًا. هنا كنت أمرأتك الدمية تماما كما كنت فى بيتى طفلة بابا الدمية، (٨: ٣٥٨) - [٢٠] وهى نفسها استمرت مع هذا التقليد: "والأطفال بدورهم كانوا دماي" (٨: ٣٥٨). إن نورا ترحل إذن لأنها لم تعد تريد شيئًا له علاقة بحياة الدمية هذه.

إن شخصية الدمية هى أهم مجاز فى مسرحية بيت الدمية. فى الفلسفة، تم استخدام الدمية الحية - الدمية التى تتحرك، التى تعطى الانطباع بأنها حية - كمجاز لمشكلة العقول الأخرى، منذ نظر رينية ديكارات Rene Descartes من نافذته فى الدور الثالث فى إحدى أمسيات عام ١٦٤١ ورأى الناس تسير فى الشارع بأسفل. أو هل فعل ذلك؟ لقد جاءت لحظة الدوار vertigo عندما أدرك

أنه لا يستطيع **بشكل** يقينى with certainty أن يقول إنه كان يشاهد بشرًا حقيقيين. كل ما أستطاع أن يتأكد من رؤيته كان "قبعات ومعاطف يمكنها أن تغطى ماكينات صناعية قد تتحدد حركاتها بواسطة زمبركات". [٢١] فى هذه الجملة عبارة "ماكينات صناعية قد تتحدد حركاتها بواسطة زمبركات" تترجم كلمة لاتينية مفردة هى بالتحديد automata. [٢٢]

إن صور الـ automata والإنسان الآلى والدمى - وفى قصص الخيال العلمى الحديث القادمين من الكواكب الأخرى - تعبر عن سؤال جوهرى فى الفلسفة: كيف لى أن أعرف إن إنسانا آخر هو إنسان آخر؟ أنه أو أنها تفكر وتشعر كإنسان؟ كيف لى أن أعرف الفارق بين ما هو إنسانى وما هو غير إنساني، بين الحياة والموت؟ [٢٣]، لهذا السبب تصبح الدمية بسهولة شكلاً من أشكال الرعب: فى الأدب الأوروبى كثيرًا ما تكون صورة المرأة - الدمية على الحدود بين الرعب القوطى والرومانسية. فى قصة الرعب الرمَّال The Sandman (١٨١٧) تأليف أى تى إيه هوفمان E.T.A.Hoffman يرفض الكاتب ناثانيل Nathanael خطيبته الحقيقية كلارا Clara من أجل الدمية أوليمبيا Olympia التى يمكنها فقط أن تومئ برأسها وتقول "أوه! أوه!" [٢٤] إن لعبة هوفمان فى الوقت نفسه الذى لا تزال فيه جزءًا من قصة الرعب تقوم أيضًا بمهمة انتقاد تفضيل بعض الرجال للنساء المذعنات. فى أعمال إبسن نفسها شخصية إيرين الغريبة فى ***عندما نستيقظ نحن الموتى***، التى هى نصف امرأة ونصف تمثال تثير أيضا القوطى Gothic والخارق للطبيعة. فى التاريخ القريب للأفلام الفيلم الأصلى

زوجات ستبفورد .Stepford Wivesينطق بنفس الانشغال بالرعب والخروج عن الطبيعة للدمية المرأة بطرق لا تفشل فى أن تذكّرنا بمسرحية بيت الدمية.[٢٥]

فى أعمال مدام ستيل تستخدم شخصية الدمية - بدون إيحاءات قوطية - لنقد الاتجاهات إزاء النساء. فى مسرحيتها القصيرة الساخرة المانيكان"

Le Mannequin (١٨١١) يساعد مصور ألمانى اسمه - من بين جيمع الأسماء - فرديك هوفمان fredeic hoffman حبيبته صوفى ده لا موليير Sophie de La Molierl لتخدع الكونت الفرنسى الغبى د. فيل Derville عدو "عقل النساء". l'esprit des femmes لكى يفضل دمية من الورق على امرأة حقيقية. فى المشهد الافتتاحى يقع الكونت فى حب الدمية لأنها لا تقول كلمة. إلا أن الأهم بالنسبة لمسرحية ***بيت الدمية*** هو استخدام مدام ده ستيل لشخصية الدمية فى ***كورين أو إيطاليا*** حيث أن لها أوجه شبه ببيت الدمية. إن كورين أثناء إقامة طويلة فى إنجلترا - تضطر أن تظل صامتة فى المجتمع فقط لأنها امرأة وتشكو أنه كان يمكنها بنفس الطريقة أن تكون "دمية جعلها الميكانيكيون تعمل بطريقة ممتازة".[٢٦] عندما تتكلم كورين (او ترقص أو تغني) فإن الموقف لا يتحسن لإنها ساعتها تتهم بأنها متمسرحة [٢٧].

سواء تُدفع كورين إلى الصمت بالقوة أو تتهم بأنها تتمسرح فإنها تختزل إلى جسدها. فى الحالة الأولى هى مدفونة داخله، فى الثانية تتحول إلى مشهد مسرحي. وفى كلتا الحالتين لا يستمعون إليها، كلماتها لا تسمع وإنسانيتها -

التى يمكن أن يسميها الرومانسيون روحا تظل غير معترف بها. إن كورين واقعة إذن فى مأزق يتعلق بنوعها Sexistهى فيه إما متمسرحة وإمَّا مدفوعة فرغ للصمت بالقوة وفى الحالتين تنخفض فى القيمة لتصبح شيئًا. إن امرأة فى مثل هذه الوضع ستناضل لتعلن عن وجودها، عن انسانيتها. هذا صحيح بالنسبة لكورين لكنه صحيح أيضا بالنسبة لنورا لأن عليها هى أيضًا أن تؤكد وجودها بأن تجد لنفسها صوتًا معَّبرًا، بأن تدخل فيما يسميه كافيل فى مكان آخر "أداءها الذى يؤكد وجودها" cogito pertormanceوهو تعبير عن روحها يشبه الأغنية مقصود منه أن يصرح ويعبِّر بطريقة خطابية ويعلن عن وجودها. (٢٨) بعد أن تفقد كورين صوتها تموت ولم يفهمها أو يعترف بها أحد. (٢٩) الاَّ أن نورا عند إبسن تجد صوتها وتعلن عن إنسانيتها: أعتقد أننى أيضا أولا وقبل كل شىء إنسان تمامًا بقدر ما أنت إنسان" (٨: ٣٥٩)

"الجسد الإنسانى هو أحسن صورة للروح الإنسانية"

رقصة التارانتلا لنورا

إن مشهد رقصة التارانتلا فى الفصل هو شىء أشبه بأداء نورا الجسدى الذى يؤكد وجودها والذى تعرض فيه إنسانيتها (فى مواجهة "صفة الدمية التى تتصف بها) ليس عن طريق الغناء بل عن طريق الرقص. إن مشهد رقصة التارانتلا مشهد ميلودرامى بكل المعانى المعتادة للكلمة. إنه يقدم الموسيقى والرقص وهو موضوع على خشبة المسرح لكى يؤجل اكتشاف سر، اكتشافًا تعتقد

نورا أنه سيؤدى إلى موتها. نورا - إلى جانب هذا - ترقص رقصتها التارانتلا يدفعها الخوف والقلق وتقدم أداء قيل صراحة أنه عنيف أو قوى جدا (٨: ٣٤٤).

يكتب كافيل أن الإمكانية التعبيرية المبالغ فيها للميلودراما يمكن أن تفهم على أنها رد فعل إزاء الخوف من "الحالات المتطرفة لانعدام الصوت المعبِّر عن النفس"، التى تداهمنا بمجرد أن نبدأ أن نسأل هل يمكننا أبدًا أن نجعل الآخرين يعترفون بإنسانيتا. [٣٠] إذا كان هذا صحيحًا إذن فإن تلبسنا obsession الميلودرامى فى بجالات الرعب والاختناق والتعبير المفروض علينا يعبر عن خوفنا من العزلة الإنسانية، من أن ننخفض لنكون شيئا، من الموت. مثل هذه الحالات هى فى الوقت نفسه جسدية ومسرحية فى أساسها، بمعنين أنهما ينتميان للريرتوار التقليدى للمسرح وبمعنى أن أى شخص يعرضها سوف يشتبه فى أنه يبالغ فى التمثيل coveracting، أن يعبر عن أكثر مما يشعر به.

هذا هو بالضبط رد الفعل الذى حدث من كثير من الممثلات والمخرجين إزاء رقصة التارانتلا لنورا. لقد كانوا يرغبون فى التخفيف من نغمة التمسرح الشديد للمشهد باسم الواقعية وكمحاولة للاحتفاظ بوقار نورا. كانت إليانورا ديوزى Eleanora Duse مشهورة بأنها لا ترقص التارانتلا على الإطلاق. حتى اليزابث روبنز Elizabeth Robins التى افتتحت كثيرًا من مسرحيات إبسن فى بريطانيا رأت أن التارانتلا" تتسم بالسمة المسرحية أكثر مما ينبغي" - هكذا - تكتب اليسا سولومون Alisa Solomon [٣١] لكن المسرح والتمسرح اهتمامان مركزيان فى بيت

الدمية وإذا كان علينا أن نفهم رقصة التارانتلا التى رقصتها نورا نحتاج أن نراها - من بين أشياء أخرى - دعوة للتفكير فى طبيعة المسرح. وكما عبرت عنها سولومون ببراعة فإن رقصة التارانتلا ليست تنازلا للاصطياد القديم للتأثير (لكنها) امتلاك له appropriation. [٣٢] إذا أخذنا فى الاعتبار العناصر الميلودرامية فى رقصة التارانتلا يكون من السهل علينا أن نستنتج أنها ببساطة تبيِّن مسرحة نورا لجسدها، إنها عن عمد تحوِّل جسدها إلى مهد لكى تبعد انتباه هلمر عن صندوق البريد، هكذا تكون راضية عن وضعها كدمية. على الرغم من أن هذا بالتأكيد هو الدافع الرئيسى لنورا لإصرارها على أداء التدريبات على رقصة التارانتلا فورًا فالمشهد نفسه يتجاوز مثل هذه القراءة المحدودة. إن نورا - وهى محمومة بفعل الخوف - ترقص بسرعة وعنف فائقين. يمكن أن يكون هذا أيضًا جزءًا من فعلها لأنها تريد أن تقنع هلمر بأنه يحتاج إلى أن يعلمها بدلاً من أن يقرأ بريده. لكن الإرشادات المسرحية تدلنا على أكثر من هذا: "رانك يجلس إلى البيانو ويلعب. نورا ترقص بعنف متزايد. هلمر يقف هناك إلى جانب الموقد يوجه إليها التعليمات بانتظام أثناء الرقصة لا تبدو أنها تسمعه. شعرها ينفك ويقع على كتفيها. لا تلاحظ ذلك لكنها تستمر فى الرقص. تدخل مسز ليند" (٨: ٣٣٤). نستطيع طبعًا أن نربط بين رقص نورا وبين هيستريا فرويد، بينه وبين جسد المرأة وهو يعبر عن الحزن الذى لا يستطيع صوتها أن يعبِّر عنه. [٣٣] ولكن ذلك يعنى أن نحرم نورا من القدرة على الفعل عن طريق تحويلها إلى حالة مرضية. ربما يكون من الأفضل أن نقول ببساطة أن

رقصة تارانتلا نورا هى تمثيل نابض بالحياة لكفاح امرأة لكى تجعل وجودها *مسموعًا*، لتجعله ذا قيمة (هذا هو ما أعتقد أن كافيل يعنيه بـ " أداء يؤكد الوجود".

أثناء الأداء ينحل شعر نورا. أنا متأكدة أن إبسن هنا يستدعى عن عمد التقليد المسرحى المعروف بـ "الشعر الخلفي" back hair والذى يعنى فى كتب الميلودراما فى القرن التاسع عشر "بداية الجنون". (٣٤) عندما ينزل شعر نورا إلى أسفل لاتعود تنصت إلى تعليمات هلمر. الآن هى ترقص وكأنها فى غيبوبة، كما لو كانت فى قبضة الجنون، كما لو كانت فى الحقيقة الجسد الذى يخفضَها إليه هلمر. لكن إذا كانت نورا هى جسدها ولا شىء غيره لكانت التارانتلا إذن رقصة داعرة، لكانت مجرد استعراض جسد يعرض مفاتنه الجنسية. ماذا يحدث لفهمنا لرقصة التارانتلا إذا - بدلاً من الاتفاق مع هلمر - استدعينا فيتجنشتاين وقلنا أنه فى هذه اللحظة جسد نورا هو أحسن صورة لروحها؟

السؤال الأول هو، ماذا يعنى هذا؟ ما الذى يجعل قول فيتجنشتاين" الجسد الإنسانى هو أفضل تعبير عن الروح الإنسانية" يتعلق *ببيت الدمية*؟ تظهر هذه الجملة - فى القسم ٤ من النصف الثانى من كتاب أبحاث فلسفية Philosophical Investigationsوهو قسم يبدأ هكذا:

"أعتقد أنه يعاني" هل أنا أيضًا *أعتقد* أنه ليس إنسانًا آليا؟ من غير الطبيعى ان نستخدم الكلمة فى الحالين.

(أو كما يلي: أعتقد أنه يعانى لكنى متأكد أنه ليس إنسانًا آليًا؟ هراء!) [٣٥]
هنا ترتبط مسألة معاناة الآخرين بصورة الإنسان الآلى (أرى ذلك على أنه استدعاء متعمد لنزعة الشك عند ديكارت). إذن فالسؤال عن الفارق بين الدمى (الإنسان الآلي) والبشر فى خطر - هذا ما تؤيده السطور القليلة التالية: "فلنفترض أنى أقول عن صديقي: هُو ليس إنسانًا آليا، ما هى المعلومة التى يوصلها لنا هذا، ولمن تكون معلومة؟ هل لإنسان يقابله فى ظروف عادية؟" [٣٦] إذا تخيلت موقفًا يمكن أن أقول فيه "إنه ليس إنسانا آليا" إلى الصديق (أ) عن صديق آخر (ب) أرى أنى قد أقولها إذا كنت أحاول أن أطلب من أ أن يتوقف عن معاملة ب كما كانت تفعل ربما لأنى أعتقد أن أ كانت قاسية مع ب، أنها قد تصرفت كما لو أن ب أيضا ليست لديه أحاسيس. هذا هو ما تعنيه "الروح" فى هذه الفقرات: فكرة الحياة الداخلية، فكرة الألم والمعاناة (غير المتوقعين) (لكن - كما آمل - الفرح أيضًا).

لكى تفهم ما يقصد إليه فنجشتاين هنا من الضرورى أن تفهم الصورة التى تتضمن الشك للعلاقة بين الجسد والروح- بالنسبة لنوع واحد من الشكاكات - فلنسمها النوع الرومانسى - الجسد يخفى الروح إن الرومانسى يفكر فى الجسد - لأنه (حرفيا) يجسِّد المحدودية الإنسانية (الانفصال والموت) كعقبة، كشىء يمنعنا من معرفة البشر الآخرين. يعتقد الرومانسى أن الاتصال الإنسانى الحقيقى يجب عليه أن يتغلب على المحدودية. بهذه الطريقة نرى خيالات عن أرواح تختلط ببعضها البعض، عن الاتصال الكامل بدون كلمات وعن الروح التوأم

المقدَّر أحدهما للآخر منذ الأبدية. (هذه موضوعات قوية بشكل خاص فى مسرحية روزمر هولم لإبسن كما سنرى فى الفصل ٩).

وهناك نوع آخر من المرأة الشكاكة - دعنا نسميها ما بعد الحديثة - قد يرفض دون صبر كل حديث عن الأرواح بصفته مجرد مفهوم ميتافيزيقي. إنها تفضِّل أن تصور الجسد كسطح، كشىء أو حتى كشىء مادي. الجسد باعتباره شيئًا ماديًا محضًا ليس تعبيرًا عن شىء داخلى أو تجسيدًا لشىء داخلي. أن ننظر إلى الجسد كسطح يعنى أننا نمسرحه: كل ما يفعله أو يقوله هذا الجسد سوف نفهمه على أنه أداء وليس تعبيرًا.

أن ننظر إليه كشىء أو كمادة صرف معناه أن ننزع عنه الروح أن نحيله إلى شىء غير إنسانى - بينما ينكر الرومانسى المحدودية، بالارتفاع إلى سماء مثالية عالية فإن شكَّاك ما بعد الحداثة ينكر داخلية الإنسان ("الموضوع" القدرة" الحرية") جميعها. [٣٧].

إن عبارة فيتجنشتاين "الجسد الانسانى هو أفضل صورة للروح الإنسانية" يقصد بها كبديل لمثل هذه الأوضاع التى تنزع إلى الشك. إن المقصود منها هو تذكيرنا بأن النزعة إلى الشك تنتهى بطلب إما أن نهرب من الجسد أو نمحو الروح. الفارق بين "الدمية التى أوصلها الميكانيكيون إلى حد الكمال" وبين الإنسان هو أن الأولى هى ماكينة - بينما الثانية لها حياة داخلية.

برقصة التارانتلا يعبرً جسد نورا عن حالة روحها. لا شىء لا يمكن أن يكون حقيقيًا أكثر من هذا. إلاً أن جسدها – فى نفس الوقت – ممسرح عن طريقها هى نفسها. (إن أداءها هو استراتيجيتها هي) وربما أكثر من هذا عن طريق الرجال الذين يشاهدونها. لأن مشهد التارانتلا لا يبين فقط نورا وهى ترقص، إنه يرينا على خشبة المسرح طريقتين مختلفتين للنظر إلى رقصتها. أولاً هناك الرجلان. إنهما يشاهدانها – كما أخمًن – بالطريقة المتمسرحة شبه الداعرة. إن رقصة نورا بالنسبة لهما هى استعراض لجسدها. إن حملقتهما تنزع عنها الروح ويمثلها إلى "دمية ميكانيكية". لكن بينما ترقص نورا فإن صديقتها مسز ليند – والتى تعرف سر نورا – تدخل الحجرة أيضا:

مسز ليند:

(تقف معقودة اللسان بجوار الباب) آه!

نورا:

(لا تزال ترقص) شاهدى اللهو Lojer باكريستين.

هلمر:

لكن يا عزيزتي، يا نورا الجميلة، إنك ترقصين وكأن حياتك فى خطر.

نورا:

لكن حياتى فى خطر.

هلمر:

رانك، أوقف هذا. هذا جنون صرف. أوقفه، أقول لك. (رانك يتوقف عن العزف وتتوقف نورا فجأة).

(٨: ٣٣٤)

تصيح نورا قائلة لمسز ليند إن عليها أن تشاهدها. العبارة باللغة النرويجية هى Her Ser du Lojer, Kristine وترجمتها الحرفية هي: "هنا أنت تشاهدين اللهو يا كرستين". إن كلمة Lojer كما يعرفها قاموس دانمركى فى القرن التاسع عشر "شىء هو لهو، يسلّى ويثير الضحك، شىء يقال أو يفعل كدعابة دون مقاصد جادة". ويعرف قاموس نرويجى تقليدى الكلمة إنها "مزح Pranks، دعابة، تسلية، مزاح، إهتياج يصحبه ضجيج". [٢٨] الكلمة تصف ما يظن هلمر ورانك أنهما يشاهدانه . لكن نورا تطلب من مسز ليند أن تشاهد، أن تنظر إلى، أن ترى المزاح الذى يدور: الذى يتعين على كريستين أن تراه هو ليس فقط نورا لكن العلاقة بين أداء نورا وحملقة الرجلين.

إن مسز ليند ترى ألم نورا. وهى ترى أيضا أن الرجلين لا يريانه. إنهما يريان فقط جسد نورا الجامح والذى يمسرحانه فى نفس اللحظة ما التى يكون فيها أكثر تعبيرًا بصدق.

يشـدد إبسن على هذه النقطة لأن بعـد التـارانتـلا يسـأل د. رانك هـلمـر على حدة "هل سيكون هناك أى شيء، أى شىء مثل هذا .. بعد ذلك؟". والذى أفهمـه على أنه الحـبل pregnancy - أى محـاولة تخـفيض رقـصتـها إلى مـجرد تأثيـر التغيرات الهرمونية (٨: ٣٣٥). يجيب هلمر أنها مجرد "هذا القلق الطفولى الذى حدثتك عنه" (٨: ٣٣٥). إن الرجلين يرفضان أن يعتبرا التعبير الذاتى الجسدى لنورا تعبيرًا عن روحها (إرادتها، مقاصدها، مشكلاتها).

ويخفضانه إلى مسـألة هورمونات أو القلق الذى لا أساس له لطفلة. فى أى من الحالين فإن نورا ينظر إليها كشخصية غير مسئولة عن أفعالها. (على طريقة التناقض الظاهري، ربما الرجل الوحيـد فى هذه المسـرحيـة الذى يعـامل نورا كإنسانة كاملة التفكير هو جروستاد، الرجل الذى علمها أنهما سواء فى عينى القانون).

هذا المشهد إذن يدعو الجمهور إلى أن يرى نورا فى حالتين، كما يراها هـلمـر ود. رانك وكما تراها مسـز ليند. بينما الأولان يمسـرحـانها فإن الأخيـرة تراها كروح تتـألم. لكن المشهد لا يقول لنا أن نختار بين هذين المنظورين. إذا حـاولنا ذلك لوجدنا أن كلاً من الخيارين يتضمن خسارة. هل نفضل مسرحًا من الأصالة والصدق؟ هل نعتقد أن الواقعية هى مثل هذا المسرح؟ إذن ربما نكون قد نسينا أن حتى أكثر طرق التعبيـر عن الجسد قوة لا تقدم لنا طريقة أكيدة لنميِّز بين الأصالة والتمسرح، بين الحقيقة والأداء. (هل نفضل مسرحًا متمسرحًا يؤدى

بوعي ذاتي، مسرحا أدائيا performative بوعى ذاتي؟ إذا كان الأمر كذلك فقد نجعل أنفسنا صمًا أمام ألم وحزن الآخرين عن طريق مسرحتهما. إذا سئلت هل أسمى رقصة التارانتلا لنورا متمسرحة أم مستغرقة absorbedلن أعرف تمامًا كيف أجيب. الاثنان؟ لا هذا ولا ذاك؟ هنا إبسن يتحرك فيما وراء الإطار التاريخى الذى أنشأه ديدرو.

إن منظور إبسن الثنائي، إدراكه استحالة كل من الاختيار وعدم الاختيار بين التمسرح والصدق authentiuity يحتل موقع المركز فى نزعة إبسن إلى الحداثة. هذا هو السبب لماذا كان مسرحه بهذا الثراء غير العادى فى العمق والمنظور. تتحقق فى تارانتلا نورا إذن نزعة إبسن إلى الحداثة بشكل كامل. هنا يطلب إبسن منا أن نعتبر أن حتى أكثر الأداءات تمسرحًا يمكن فى الوقت نفسه أن تكون تعبيرًا حقيقيا عن الروح الإنسانية. (لكنها يمكن أن لا تكون: ليس هناك طريقة لمعرفة ذلك مقدَّمًا)

لكن هناك المزيد. إن التمسرح المدهش فى التارانتلا - حقيقة هى تجعل العرض يتوقف لتصفيق الجمهور الهائل - يذكّرنا بأننا فى مسرح. إن نزعة إبسن إلى الحداثة مبنية على معنى أننا نحتاج المسرح - أعنى الشكل الفنى الفعلى لكى يكشف لنا ألعاب الإخفاء والتمسرح التى نشترك فيها حتمًا فى الحياة اليومية. إنا لا أبنى هذا الزعم على رقص نورا فقط. إن إبسن - بوضعه نوعين من المتفرجين على خشبة المسرح فى أثناء رقصة التارانتلا - يقول لنا إن المتفرجين

فقط هم القادرون على رؤية الصورة الكاملة: رؤية كل من إغراء إن نمسرح الآخرين وإمكانية فهم معاناة نورا والاعتراف بهذه المعاناة. يجب أن نعترف بأن منظور الجمهور هو أقرب إلى منظور مسز ليند منه إلى منظور الرجلين لأن مسز ليند تعرف أكثر مما يعرف الرجلان عن صفقة نورا مع كروجستاد. إلاَّ أن الجمهور يعرف حتى أكثر من مسز ليند عن ما هو فى خطر فيما يتعلق بنورا لأن الجمهور قد سمع توًا أنها مصممة على الانتحار عندما يعرف هلمر الحقيقة.

كروجستاد:

ربما تنوين أن –

نورا:

لدى الشجاعة الآن.

كروجستاد:

إنك لا تخيفينني. سيدة راقية مدللة مثلك؟

نورا:

سترى – سترى..

كروجستاد:

تحت الجليد ربما؟ بأسفل فى المياه الباردة السوداء يلون الفحم؟ ثم تطفين إلى أعلى فى الربيع، قبيحة لا يمكن التعرف عليك وقد سقط كل شعرك.

نورا:

أنت لا تخيفني.

(٨: ٣٢٩)

هذه المحادثة البارعة تنقل إلى المتفرج الصورة التى فى رأس نورا وهى ترقص التارانتلا. (كلاهما يعلن أنه ليس خائفًا من كلمات الآخر لكنهما بالتأكيد خائفان). إن منظر جسد نورا الميت القبيح ينقل كل الموت والألم اللذين يحاول إحساس هلمر بالجمال أن ينكره، ويشرح لماذا لا تستطيع نورا إلا أن تجيب "لكن حياتى خطرا" عندما يقول هلمر إنها ترقص كما لو كانت حياتها فى خطر.

فى ***بيت الدمية*** تناجى نورا نفسها سبع مرات قصيرة، كثيرًا ما قرنت على أنها دلائل على فن إبسن المسرحى الذى لا يزال غير متقن، على أنها انقطاعات للإيهام المسرحى غير متعمدة وغير مقصودة.[٣٩] ولكن - كما رأينا فى الفصل ٦ - فى ١٨٦٩ فعلا استطاع إبسن فى مسرحية ***عصبة الشباب*** أن يكتب مسرحية كاملة دون مونولوج monologueأو حديث جانبى واحد. لو كان قد أراد لتفادى مناجاة النفس فى بيت الدمية أيضا. إن لحظات نورا وحدها على خشبة المسرح مقصود منها أن ترينا كيف تكون نورا عندما لا تكون موضوع تحديق الرجل الذى من أجله تؤدى دائمًا ولكن مقصود منها أيضا أن تذكّرنا بأننا فى مسرح.

إن خوف نورا ورعبها يظهران فقط عندما تكون وحدها على خشبة المسرح.[٤٠] عند نقطة واحدة فى الفصل٢ يبدو هلمر مخاوف نورا من انتقام

كـروجسـتـاد على أنـه "خـيـالات فـارغـة" (٨: ٣١٩) ويزعم أنه "رجل بما يكفى لأن أخـذ الأمـر كله عـلى عـاتقي" (٨: ٣١٨). عندمـا تـترك نورا وحـيـدة فـإنها – وقـد أطار الخوف صـوابها – تهمس بشكل يكاد يكون غيـر متسق لنفسـها: "إنه قـادر على أن يفعلها. سيفعلها. سيفعلها: رغم كل شئ فى العالم. – لا، لن يكون هذا أبدا! أى شئ إلاّ هذا! أنقذوني–!

طريق للخروج – " (٨: ٣١٩). هذه اللحظات تكاد تكون قوطيـة. هذا صـحـيح بصفة خاصة بالنسبة للحظة الأخيرة:

نورا.. (عـيناها شـاردتـان، تتـحـسـس طريقـهـا، تجذب بـرنس هلمـر وتلفه حولها، تتحدث بهمس سريع وأجش ومتقطع). لن أراه ثانية. أبدا. أبدا. أبدا. (تلقى بالشال فوق رأسـها) لن أرى الأطفال ثانيا أيضا. ولا هم أيضا. أبدا، أبدا. آه، المياه المثلجة – السوداء. آه، هذا الذى لا قرار له – ، هذا – آه، لو كان الأمر قد انتهى. إنه معه الآن. إنه يقـرأه الآن. لا، لا، ليس بعـد. تورفـالد، وداعًـا لك وللأطفـال – (تكون على وشك الاندفاع خارجة من خلال غرفة المعيشة. فى هذه اللحظة يفـتح هـلمـر البـاب بقـوة ويقف هناك وفى يده خطاب مفتوح).

(٨: ٣٥١)

كتب إريك فولوم Erik Vullum فى مراجعته عن الكتاب عام ١٨٧٩ أن هذه القطعة "جميلة جدا بحيث لا يمكن أن لا ننسخها" واقتطفها بالكامل. تقول نورا على طريقة لير "أبدًا" سبع مرات مستخدمة كلمات "لا قرار له" لتصف المياه السوداء المثلجة التى سوف تغرق نفسها فيها. بعد ذلك بسطور قليلة يستخدم هلمر - فى سخرية مسرحية متعمدة - نفس الكلمة ليصف "بشاعة" جريمتها (٨: ٣٥٢). أن اللحظة التى يقف فيها هلمر هناك والخطاب فى يده هى تابلوه، لحظة ميلودرامية عالية كان يمكن أن تكون لوحة ربما حتى لأورتشاردسون Orchardson.

إن إبسن يجعل نورا تتصرف بطريقة أكثر صدقًا - من وجهة نظر شكلية - فى أكثر مشاهدها تمسرحًا وهو بهذا يشير مرة ثانية إلى قوة المسرح فى التعبير عن مأزق إنسان. يجلوسنا فى أماكن الجمهور فنحن قد أخذنا فرصة ثانية.

إذا لم نعترف بإنسانية نورا إذن فلن يعترف بها أحد.

زوجة، ابنة، أم: هيجل مرفوض

إن زعم نورا بأنها "أولاً وقبل كل شىء إنسان" هو بديل لحالتى رفض. لقد رأينا أنها ترفض أن تكون دمية. لكنها ترفض أيضا أن تعرِّف نفسها بأنها زوجة وأم:

هلمر:

إنه شنيع.. أن يمكنك خيانة أكثر واجباتك قدسية بهذا الطريقة

نورا:

ما الذى تحسبه أكثر واجباتى قدسية؟

هلمر:

وعلىَّ أنا أن أخبرك! أليست هى واجباتك تجاه زوجك وأطفالك؟

نورا:

لدى واجبات أخرى مقدسة بنفس القدر.

هلمر:

لا، ليس لديك. ما هى "الواجبات" التى قد تكون فى ذهنك؟

نورا:

واجباتى نحو نفسي.

هلمر:

أنت أولا وقبل كل شىء زوجة وأم.

نورا:

لم أعد أعتقد هذا. أنا أعتقد أننى أولا وقبل كل شىء إنسان، تمامًا بنفس القدر الذى أنت عليه - أو على الأقل" سأحاول أن أصبح إنسانا.

(٨: ٣٥٩)

فى كتاب ***مدن من كلمات*** *Cities of Words* يقدم كافيل قراءة بارعة لهذه القطعة يناقش فيها الأسس الأخلاقية التى تستطيع نورا أن تزعمها لفكرة أن عليها واجبات تجاه نفسها:

من أين تأتى هذه الفروق الواضحة فيها؟ هذه هى اللحظات الافتتاحية لمطالبة هذه المرأة بحقها فى الوجود، بموقعها فى عالم أخلاقى والتى تبدو أنها تأخذ شكل ضرورة أن ترفض ذلك العالم فى نفس الوقت. [٤١] طبقًا لقراءة كافيل تتجه نورا نحو المنفى (وهكذا فهى تقلد انسحاب كورين من العالم). إنه سؤال مفتوح، هل ستشعر بأنها قادرة على العودة إلى المجتمع، إلى زواجها، إلى تورفالد والذى - رغم كل شىء - يحبها بقدر ما يستطيع. يلاحظ كافيل عن حق أن "المشهد الأخير يدمى القلوب فقط إذا لم يتم إنكار حبه الحى لها. أنا لم أشهد تمثيله أبدًا بهذا الشكل". [٤٢] ولا أنا.

لم يأخذ معظم النقاد هذه القطعة مأخذ الجد كما فعل كافيل. لقد بيَّن جون تمبلتون Joan Templeton أن كثيرًا من الباحثين يصرون على أن نورا إذا أرادت أن تصبح إنسانًا إذن فهى لن تستطيع أن تظل امرأة. يبدو أن دافعهم هو فكرة أننا لو نظرنا إلى ***بيت الدمية*** على أنها عن النساء ولهذا - بالحتم - عن النسوية إذن يتبع ذلك أنها ليست عامة فى الحقيقة أى ليست عملاً فنيًا عظيمًا فى

الحقيقة. تأييدًا لهذه الفكرة عادة ما يستدعى مثل هؤلاء النقاد حديث إبسن فى ١٨٩٨ الذى يقابل فيه بين قضية النساء وقضية البشر. (٤٢)

يدهشنى كقراءة تتزيَّد على النص أن نحاول - على الأقل - أن نحوِّل رفض إبسن تخفيض كتابته إلى مرتبة الفلسفة الاجتماعية كدليل على أن إبسن لن يفكر أبدا فى نورا كامرأة أو كسبب لإنكار أن متاعب نورا تتعلق بوضعها كامرأة فى الحداثة. إن مثل هذه المزاعم معيبة تمامًا لأنهم يفترضون أن المرأة (ولكن ليس الرجل) عليها أن تختار بين أن تعتبر نفسها امرأة أو إنسانا. هذا هو فخ تقليدى يتصل بالجنسين وعلى النسويين أن لا يرتكبوا خطأ الدخول فى مقدمته الفلسفية الخاطئة - مثلا أن يحتجوا (لكن هل يمكن أن تكون هذه حجة argument أبدًا؟) بأن نورا امرأة ولهذا فهى ليست عامة universal. مثل هؤلاء النقاد يرفضون أن يقروا أن المرأة يمكن أن تمثل العام (الإنسانى) بنفس قدر أو كفاءة الرجل. إنهم سجناء صورة عن الجنس أو النوُع تكون فيها المرأة، الأنثى، المؤنثة دائما هى الخاص particular، دائمًا النسبية relative وليست العامة general أبدا، ليست المعيار norm ابدا. إن كون إبسن نفسه لم يقابل أبدًا ولو مرة بين إنسانية نورا وأنوثتها دليل على راديكاليته السياسية إلى جانب عظمته ككاتب. نورا إذن ترفض أن تعرِّف نفسها كزوجة وأم. يأتى هذا الرفض مباشرة بعد أن أكدت أن عليها واجبات نحو نفسها وقبل أن تقول إنها أولا وقبل كل شىء إنسان مباشرة وهكذا تربط بين معنى "إنسان" و"فرد" وتقابل بينه وبين "زوجة وأم". فى رأيى، يذكِّرنا هذا بشكل لا يقاوم بنظرية هيجل المحافظة عن دور

النساء فى العائلة والزواج. لكى أشرح لماذا أحتاج أولاً ان أنظر فى قطعة رئيسية فى الفصل الأول والتى تبيَّن التزام نورا الأكيد بالفهم التقليدى لمكان النساء فى العالم. هذا هو الحوار الذى يدور عندما يواجه كروجستاد نورا بتزويرها ويشرح لها أنها ارتكبت جريمة.

كروجستاد:

لكن ألم تفكرى فى أن هذا هو تزوير ضدي؟

نورا:

لم أستطع أن آخذ ذلك فى الحسبان. لم أهتم إطلاقًا بشأنك. لم أستطع أن أتحملك بسبب المصاعب التى صنعتها بقلب بارد على الرغم من أنك كنت تعلم كم كان الموقف خطيرًا على زوجي.

كروجستاد.

يا مدام هلمر، واضح أنه ليست لديك فكرة واضحة عن ما أنت مذنبه بسببه. لكنى أستطيع أن أخبرك أن ما فعلته أنا مرة من قبل والذى دمر وضعى كله فى المجتمع لم يكن شيئًا أكثر من هذا ولا أسوأ.

نورا.

أنت؟ هل تريدنى أن أصدق أنك فعلت على الأطلاق شيئًا شجاعًا لتنقذ حياة زوجتك؟

كروجستاد.

القانون لا يسأل عن الدوافع.

نورا.

إذن فلا بد أنها قوانين سيئة جدا.

كروجستاد.

سيئة أم غير سيئة، - إذا أنا قدمت هذه الورقة فى المحكمة سيحكم عليك طبقا لتلك القوانين.

نورا.

فى الحقيقة أنا لا أصدق هذا. أليس للإبنة الحق فى أن توفر على أبيها العجوز الذى يموت القلق والهم؟ أليس للزوجة الحق فى أن تنقذ حياة زوجها؟ أنا لا أعرف القوانين جيدًا لكنى متأكدة أن هناك فى مكان ما فيها يجب أن تقول أن مثل هذه الأشياء مسموح بها. وأنت لا تعرف شيئًا عن هذا على الرغم من أنك محامٍ؟ لا بد أنك دارس قانونى سيئ يا مستر كروجستاد.

(٨: ٣٠٣)

يؤكد كروجستاد أنه لا فرق بين ما فعله هو مرة من قبل وما فعلته نورا وأن القانون والمجتمع سيعاملانهما كمجرمين هما الاثنين. بالنسبة لنورا هذا مهين: إنها تصرفت كما يجب أن تتصرف الزوجة والإبنة المخلصة لمصلحة عائلتها. إنها

تقول بعد أن أصبحت وحدها على خشبة المسرح بعد مغادرة كروجستاد "لكن - ؟ - لا، لكن ذلك مستحيل! لقد فعلتها من أجل الحب" (٨: ٣٠٤) بالنسبة لنورا كان تزويرها نبيلاً وبلا أنانية، كان مثالا لأعلى أشكال الأخلاق التى تعرفها.

إن ما يجعل المحادثة بين كروجستاد ونورا ذات طابع هيجلى هو الصراع بين قانون المجتمع الذى يستدعيه كروجستاد وإحساس نورا بالتزاماتها الأخلاقية كزوجة وابنة وليس كفرد طبقا لهيجل، العائلة ليست مجموعة من الأفراد لكنها نوع من الوحدة Unitالعضوية: "الواحد موجود فيها ليس كشخص مستقل لكن كعضو"، هكذا يكتب فى كتاب ***عناصر فلسفة الحق*** ***Elements of the Philosophy of Right*** (٤٤).

المبدأ السائد داخل العائلة هو الإحساس. بالنسبة لهيجل للكلمات مثل "زوجة" و "ابنة" و "أخت" و "أم" (و "زوج" و "إبن" و"أخ" و "أب") هى نوع من المصطلحات التى تتعلق بالنوع generic. إنها لا تشير إلى هذا أو ذاك الشخص لكنها تشير إلى دور roleأو وظيفة function. أى امرأة يمكن أن تكون مسز تورفالد هلمر لكن نورا فقط هى نورا.

هذه الوحدة من الأعضاء النوعيين (أب، أم، أخت، أخ، ابن، ابنة) يرأسها الأب وهو صلة العائلة الوحيدة بالدولة. من خلال تفاعل مع رجال آخرين خارج العائلة يحصل الرجل على شخصية ملموسة concrete : "الرجل بناء على ذلك له حياته الحقيقية الجوهرية فى الدولة، فى التعليم - إلخ وفى غير ذلك فى العمل

والكفاح أمام العالم الخارجى وأمام نفسه لدرجة أنه فقط من خلال انقسامه division يشق طريقه إلى الوحدة المكتفية بذاتها مع نفسه" - هكذا يكتب هيجل (S 166) الرجال يصبحون مواطنين ويشتركون فى الحياة العامة والنساء يبقين محبوسات داخل الوحدة العائلية family unit.

بالنسبة لهيجل النساء لا تصبحن أبدًا شخصيات واعية بالذات وملموسة (هذا ممكن فقط إذا دخل الشخص فى نضال مع الآخرين من خلال العمل والصراع خارج العائلة). النساء وقد حوصرن داخل "الولاء العائلي" family piety لا يدخلون نطاق العام universal ولا يهتمون بذلك (الدولة، القانون) (S 166). داخل الولاء العائلى نجد "قانون المرأة" - هكذا يكتب هيجل. هذا القانون "عاطفى وذاتي" بينما قانون الرجال هو "القانون العام، قانون الدولة" (S 166)، إن الإشارة إلى ***"الولاء"***، يذكر هيجل بمسرحية أنتيجون والتى يمدحها بشدة فى كتاب ***فينومينولوجيا الروح*** *The Phenomenology of Spirit* كمثال على أعلى نوع من السلوك الأخلاقى يمكن أن تصل إليه المرأة على الإطلاق (كثيرًا ما تم استكشاف أوجه الشبه بين نورا وأنتيجون) [٤٥].

إن استبعاد النساء من العام له نتيجتان. أولاً يعتقد هيجل أن النساء لسن قادرات بالفعل على التعليم. (واضح أنه كان يرفض دائمًا أن يدع النساء يحضرن محاضراته). ولا يستطعن أبدًا أن يكنَّ فنانات ومثقفات لأن عملهن يتطلب فهم المثالى - أى فهم المفهوم والذى هو بطبيعته نفسها عام. إن دفاعهن المتقلب

العارض العاطفى عن مصالح أسرهن يجعلهن أيضًا غير صالحات على الاطلاق لأن يحكمن:

يمكن للنساء أن يتعلمن إلا أنهن لم يجعلن من أجل العلوم العليا، للفسلفة والانتاجات الفنية المعينة التى تتطلب عنصرًا عاما. ربما تكون للنساء استبصارات وذوق ورقة لكنهن لا يملكن المثل الأعلى. إن الفارق بين الرجل والمرأة هو الفارق بين الحيوان والنبات. الحيوان أقرب فى الطابع من الإنسان والنبات أقرب إلى المرأة لأن الأخيرة هى (عملية) تكشُّف unfolding أكثر أمانا مبدأها هو وحدة الشعور الأكبر من ناحية أنها غير محدَّدة. عندما تكون النساء مسئولات عن الحكومة تكون الدولة فى خطر لأن أفعالهن لا تبنى على أساس متطلبات التعميم universality ولكن على الهوى والرأى الطارئين" (S 166).

ثانيا – يعتقد هيجل أنه بسبب أن وضع النساء فى العائلة يجعلهن غير قادرات على الرجوع إلى العام فسيكونن دائمًا مواطنين لا يعتمد عليهم وغير مخلصين للدولة، طابورًا خامسًا أبديا فى المجتمع. إن أشهر صياغة لهذه الفكرة تأتى من كتاب ***فينومينولوجيا الروح***:

النوع النسائى – المفارقة الخالدة (فى حياة) المجتمع – يغيرِّ عن طريق المكيدة الفرض العام من الحكومة إلى غرض خاص ويحوِّل

نشاطها العام إلى عمل شخصى وينحرف بالملكية العامة للدولة إلى ممتلكات وزينة للعائلة. المرأة بهذه الطريقة تحوِّل الحكمة الجادة للعمر الناضج إلى شىء مضحك، تلك الحكمة - التى لا تكترث بالمتع والمباهج الخاصة جدا وكذلك لا تكترث بلعب دور نشط - التى تفكر فى وتهتم فقط بما هو عام. [٤٦]

فى محادثتها مع كروجستاد، نورا هى التجسيد الكامل للمرأة الهيجلية. إنها لا علاقة لها بالقانون (العام) بما أنها متقلبة flighty وغير مسئولة وتهتم فقط بمصالح عائلتها. إلاَّ أنه كل هذا قد تغير فى نهاية المسرحية. مرت نورا بعملية تحول. لقد بدأت أمًا وإبنة هيجلية وتنتهى بأن تكتشف أنها هى أيضًا يجب أن تكون شخصية متفردة وأن هذا يمكن أن يتم فقط إذا انتمت إلى المجتمع الذى تعيش فيه مباشرة وليس بطريقة غير مباشرة عن طريق زوجها: "أنا لا أستطيع أن أقنع بعد الآن بما يقوله معظم الناس وما هو مكتوب فى الكتب.. يجب على أن أفكر فيها بنفسى وأفهمها فهما واضحًا" (٨: ٣٦٠). على الرغم من أن القانون فى أيامها كان يجعل من المستحيل على المرأة التى تركت منزلها أن تربى أطفالها فليس هذا هو السبب الذى يجعلها تتركهم. إنها تصر على القول أنها تختار أن تترك أطفالها بالضبط لأنها ليست شخصا مستقلا لكى تعلمهم: بالطريقة التى أنا عليها الآن لا يمكننى أن أكون أى شىء بالنسبة لهم" (٨: ٣٦٣). [٤٧]

إن ما تطلبه هنا نورا عند إبسن وتنكره عليها نظرية هيجل يتم التعبير عنه في رغبتها في التعليم - التعليم هو شرط دخولها إلى العام - أن تشترك في الفن والتعليم والسياسة. طالما أن الزواج والأمومة تتعارضان مع وجود النساء كشخصيات مستقلة ومواطنات فنورا ليست في حاجة إليهما. يتبع ذلك أنه بعد ***بيت الدمية*** يجب أن يتحول الزواج لكي يصبح قادرًا على احتواء شخصين حرين متساويين.

إلا أن الحرية والمساواة ليستا كافيتين: إن نورا تترك المنزل لأنها - قبل أي شيء - لم تعد تحب هلمر. إن ***بيت الدمية*** - وقد التقطت الخيط من ***أعمدة المجتمع*** - تصر على أنه لكي تحب امرأة من الضروري أن تراها ***كالشخص*** المستقل الذي هي وليس مجرد زوجة وأم أو إبنة وزوجة:

نورا:

هذا هو كل ما في الأمر - لم تفهمني أبدا - لقد ارتكب خطأ كبيرًا في حقي يا تورفالد. أولا بواسطة بابا ثم بواسطتك.

هلمر:

ماذا؟ بواسطتنا نحن الاثنين - الشخصين اللذين أحباكي أكثر من أي شخص آخر؟

نورا:

(تهز رأسها). إنك لم تحبنى أبدًا. أنت فقط ظننت أن من اللهو أن تكون واقعًا فى غرامي.

(٨: ٣٥٧)

تطلب نورا بعد ذلك شيئا ليس أقل من إعادة نظر ثورية لنفس معنى الحب.

عندما يسألها هلمر ما الذى يجعلها تعود إليه تجيب نورا أن أعجب شىء إذن det vidunderligste (تترجم أحيانًا بالخطأ "معجزة المعجزات") يجب أن يحدث: "أن تصبح حياتنا معًا زواجًا" (٨: ٣٦٤). إنى أرى الفارق بين "حياتنا معاً" (ما يوجد بينهما فعلاً) و "زواجًا" (والذى تفكر فيه نورا الأن كحلم مستحيل) هو الحب. ما الذى يُعد حبًا بين رجل وامرأة فى عالم تطلب فيه النساء أن يعترف بهن كشخصيات لها استقلالها؟ ما الذى يجعل شخصين حديثين يبنيان علاقة (سواء سميناها زواجا أو ببساطة حياة معا) مبنية على أساس الحرية والمساواة والحب؟ هذه أسئلة سيعود إليها إبسن، هذه أسئلة نعود إليها جميعا.

٨

فقد الصلة باليومي

الحب واللغة فى البطة البرية

تبينّ البطة البرية كيف تجد نورا الطريق خارج سيناريوهاتها المثالية والميلودرامية نحو اليومى وهذا مقدَّم بشكل درامى على خشبة المسرح عن طريق أنها تغيرّ ملابسها لترتدى ملابسها اليومية وتدخل فى المناقشات غير المثيرة عن عمد التى تنهى المسرحية. فى ***بيت الدمية*** إذن يرمز اليومى إلى عالم تبدأ فيه الكلمات فى المحادثة يصبح لا معنى وحيث نستطيع أن نرى اللغة – أو لنكن أكثر تحديدًا استخدامنا للغة – يعبر عنا. [١] فى هذا الفصل سأبين أن ***البطة البرية*** تستكشف الصلة بين اللغة واليومى أكثر من أى مسرحية أخرى لإبسن. [٢]

البطة البرية هى أكثر مسرحيات إبسن إثارة للعاطفة. فى استكشافها المعذَّب لأب لا يمكنه حتى أن يبدأ بالاعتراف بعلاقته الحقيقية بابنته تذكرنى ***البطة البرية*** بمسرحية الملك لير. [٣] إذا أخذنا فى الاعتبار أن مسألة الأبوة يحيط بها الشك فى ***البطة البرية*** فإن مسرحية إبسن تحتوى أيضًا على تفكير حول معنى الأبوة. "ربما لا أكون فعلا إبنه أبى هكذا تقول هدفيج – حسن: أعتقد أنه يمكن أنه يحبنى بنفس القدر على أى حال، نعم، وأكثر تقريبا. لقد أخذنا البطة البرية كجائزة أيضًا وأنا أحبها كثيرًا مع ذلك" (١٠: ١٣٧). فى هذه المسرحية البارعة

يحول إبسن مأساة هدفيج إلى تأمل مزعج حول الصلة بين الطرق التى تفقد بها الكلمات معناها والطرق التى نتجنب نحن بها الحب.

البطة البرية

إن البطة البرية التى أخذ منها اسم المسرحية تدخلنا مباشرة فى مسألة معنى الكلمات، كانت البطة البرية بالنسبة لجماهيرها الأولى محيِّرة تماما. "لم يعرف الجمهور إلى أى اتجاه يتجهون" هكذا لاحظ الكاتب النرويجى هنريك جرى Henrik Jaeger. "ولن يفهموا أكثر من خلال المراجعات النقدية الجارية لأن جريدة تقول شيئًا وتقول جريدة أخرى شيئًا أخر" (١٠: ٢٩- ٣٠). [٤] لم يجد الجمهور الأجنبى المسرحية أسهل فى الفهم على الإطلاق. "كان براوننج غامضًا.. لكن براوننج فى أسوأ حالاته لا يقارن بإبسن" هكذا اشتكى أحد النقاد البريطانين عندما افتتحت المسرحية فى لندن عام ١٨٩٤ . [٥] لقد بدأ أن المشكلة هى قبل كل شىء ما يسمى برمزية البطة البرية نفسها، فى باريس عام ١٨٩١ فى مسرح أنطوان صاحوا كالبطة فى كل مرة يذكر فيها الطائر المسكين. [٦] لخص الناقد الفرنسى المحترم فرانسيسك سارسى Francisque Sarcey الأمر هكذا: "آه! تلك البطة البرية لا أحد على الإطلاق أبدا، لا، لا أحد، لا أنتم يامن رأيتم المسرحية ولا ليندنلوب Lindenlaub وآفريم Ephraim اللذان ترجماها كلمة كلمة ولا الكاتب الذى كتبها ولا شكسبير الذى ألهما، ولا الله أو الشيطان،

لا ، لا أحد سوف يعرف أبدًا ماذا تكون البطة البرية ولا ماذا تفعل فى المسرحية ولا ماذا تعني" (٧).

عندما توقف التهكم وأصبحت *البطة البرية* معترفًا بها كواحدة من أفضل مسرحيات إبسن ذهب النقاد إلى أقصى الطرف الآخر. بعيدًا عن إعلان أن البطة شئ لا معنى له فقد كشفوا الآن عن طبقات من المعنى أكثر براعة فيما اعتبروه رمز إبسن العميق. ولكن كما بيَّن إرول درباخ Errol Derbach هذا ببساطة إعادة لرأى جرجرز ورله فى البطة البرية. "إبسن فى قمة تمكنه ككاتب رمزى لا ينسب مطلقًا قيمة رمزية منذرة بالشؤم للبطة" - هكذا يكتب درباخ. ويكتب "إنه فقط يقدمها للتعبير عن الرمزية المضحكة للبطة عند جريجرز الذى يرى أن كل الواقع السطحى هو نظام من المشار إليه الترانسند نتالى "transcendental reterents" (٨).

أتفق مع درباخ على أن فكرة أنه يجب على البطة أن تعنى شيئًا هى من صنع جريجرز تماما، ولكن ذلك لأن كلمة "تعني" هنا مستخدمة بطريقة خاصة نوعًا ما. وألاَّ يكون - ببساطة - من الخطأ أن نلوم جريجرز على التفسير الذى لا يتوقف للبطة البرية لأنه فعلاً فى الفصل الأول يقارن هاكون ورله والد جريجرز رجل الصناعة أنواعًا معينة من الناس بالبط البري. "هناك أناس فى هذا العالم يسقطون إلى القاع عندما يصيبهم زوج من الرصاصات فى جسدهم ثم لا ينهضون ثانية أبدًا (١٠: ٥٩). لكن من غير المفترض أن سارسى قد دَفع إلى

اليأس الفكرى بواسطة تشبيه بسيط كما لو كان لا يستطيع أن يفهم أن بعض الشخصيات فى بعض الجوانب مثل البط البرى الذى فى "السندرة" عند إكدال. هكذا تخلى إكدال العجوز عن الصراع من أجل الحياة بعد أن تحطم عاطفيًا بفترة قضاها فى السجن. هدفيج بريئة ومجروحة وهشة fragile وهلمر - مثل البطة فى سلتها - قد أصبح سمينا راضيا فى ظروفه الضيقة. (الشخص الوحيد فى عائلة إكدال الذى لا علاقة له بالبطة هى جينا. سأعود إلى ذلك). "أنا أعرف كل هذا. يمكن أن يقول لى سارسى هذا القول لو حاولت أن أساعد عن طريق توضيح أوجه الشبه هذه" لكن هذا ***واضح***، شىء يمكن لأى شخص أن يراه. هذا ليس ما أعنيه ***بمعنى*** البطة البرية". يمكننى الرد على ذلك بأن المرء إذا حاول الضغط على معنى "المعنى" بهذه الطريقة فلا شىء سيصلح بسرعة معقولة لأن يكون معنى البطة البرية. هكذا فالسعى فى هذا الشأن يبدو لا أمل فيه.

إذن فيأس سارسى من فهم معنى البطة البرية أبدا يغذيه إحساس بأنه لكى "تفهم" البطة البرية يجب أن تفهم شيئًا أعمق وأكثر معنى فى شموله وأكثر غموضًا مما تقدمه لنا أى مقارنات وأوجه شبه عادية. لقد حذا النقاد الأوروبيون حذوه منذ ساعتها. وهذا هو بالضبط موقف جريجرز أيضًا. فالبطة البرية بالنسبة له لا يمكن أن تكون مجرد بطة برية، طائر يمكن أن تشبه به بعض الناس. يجب أن تكون البطة علامة على شىء آخر، شئ وراء سطح الظواهر اليومية. وكما سنرى، جريجرز يومئ باستمرار إلى عالم من المطلقات absolutes وراء حجاب المظاهر كاشفًا بهذه الطريقة أن الحياة العادية والناس العاديين

والأشياء والأنشطة لا قيمة لها إلا إذا أصبغنا عليها دراما ميتافيزيقية ما عن التضحية والغفران.

إذا تسمَّرنا عند فكرة أن البطة البرية يجب أن تكون إمَّا رمزًا أو مجازًا أو على أقل القليل نوعًا خاصا من الاستعارة فسنفشل فى ملاحظة أن البطة البرية هى مجرد عنصر واحد فى بحث إبسن الأوسع فى اللغة. (٩) البطة البرية تغرينا بأن نعيد موقف جريجرز تجاه المعنى. إذا استطعنا فقط أن نقاوم هذا الإغراء سنكون فى موقف يمكننا من أن نفهم مسرحية ***البطة البرية*** لأن السؤال الأهم فى ***البطة البرية*** ليس أبدًا كل ما تعنيه البطة البرية التى تسمَّى المسرحية بإسمها (وبالتأكيد ليس ما "تعنيه" بمعنى عميق) لكن هل من الممكن أن نعتمد على معنى على الإطلاق فى عالم ملئ بالكلبيين المتمسرحين ذاتيا والشكاكين والنرجسيين narcisists الذين يبذلون قصارى جهدهم ليخرجوا الكلمات من المعنى.

الكرار: الفوتوغرافيا والمسرح

ونفى المسرح

تجذب مسرحية ***البطة البرية*** الانتباه صراحة إلى فكرة أن كلمة كرار loft قد تعنى شيئًا آخر غير أو شيئا أكثر مما تعنيه عادة فى القطعة التى يسأل فيها جريجرز هدفيج ما إذا كانت متأكدة من أن " الكرار" هو مجرد الكرار (انظر ١٠ :

٩٩) [١٠] إن ستوديو تصوير إكدال المشترك مع غرفة معيشته والكرار المجاور – ويفصل بينهم حائط واحد – هما على نفس المستوى فى الطابق الأعلى للمبنى الذى تعيش فيه عائلة إكدال. بينما الاستوديو فى هذه الغرفة العليا فى المقدمة مضاء فالكرار مظلم والأبواب المزدوجة بينهما يجب أن تفتح لتسمح للضوء بالدخول فى الأستوديو. بهذه الطريقة يبدو الكرار فى الخلفية كنيجاتيف فوتوغرافى لغرفة السطح التى فى المقدمة.

ربما نستطيع أن نتصورها كصورة لكاميرا والبابان المزدوجان يعملان كـ "الشيش" الذى يُدخل الضوء ليسقط على النيجاتيف.

من ناحية أخرى يفتح الباب المزدوج كستار المسرح أكثر منه كشيش. "على الحائط الخلفى هناك باب مزدوج عريض مصمم لكى ينزلق إلى الخلف على الجانبين"، هكذا يكتب إبسن. (١٠: ٦٦). بالإضافة إلى ذلك، داخل الباب المزدوج هناك شىء يسميه هلمر ميكانيزم (١٠: ٩٣). ينطلق "الميكانيزم" عندما يجذب هلمر حبلا: "من الداخل تهبط ستارة منزلقة إلى أسفل والتى يتكون الجزء الأسفل منها من قطعة من قماش الأشرعة والخيام ويتكون الباقى الذى بأعلى من قطعة من شبكة الصيد مشدودة جدًا وكنتيجة لذلك لا تصبح أرضية الكرار مرئية" (١٠: ٩٣). عندما يسقط الميكانيزم كستارة تسقط يسمح للضوء بالدخول بينما يمنع فى نفس الوقت الطيور والأرانب من الخروج. إن الأرضية غير المرئية ليست مجرد تفصيلة عشوائية. إنها هدية من السماء للمنتجين فهى تضمنى أن

البطة البرية والأعضاء الآخرين من مجموعة الوحوش لن يراها الجمهور أبدًا في الحقيقة.

إن ترتيب خشبة المسرح بهذا الشكل مشابه تماما من ناحية البنية بمثيلها فى الفصل الأخير من مسرحية ***أعمدة المجتمع***. الفارق هو أنه بينما ***أعمدة المجتمع*** بها جدار زجاجى فلمسرحية البطة البرية حائط عادى وباب مزدوج [(١١)]. فى ***أعمدة المجتمع*** يستخدم المكان وراء الحائط الزجاجى من أجل موكب مضاء إضاءة مبهرة وجميل المنظر ومسرحى ومضاء بالمشاعل. إلاَّ أنه فى ***البطة البرية*** معظم الكرار مخفى عن الأنظار. فى إحدى المناسبات حيث يظل الكرار مفتوحا للنظر إليه لأى مدة من الزمن يرى هلمر وأبوه العجوز من خلال شبكة الصيد فى الظلام وهما يبنيان فى سعادة ممرا جديدًا إلى حوض الماء للبطة البرية. فى المقدمة - فى نفس الوقت - تجرى هدفيج وجريجرز المحادثة الغريبة والمحتومة والتى تقول هدفيج فيها أنها فى بعض الأحيان تفكر فى غرفة الكرار كـ ("قاع البحر") (١٠: ٩٨) وهو تعبير يربط حجرة الكرار بالبحر (وهكذا ***بالهولندى الطائر*** وصور السفن المبحرة فى الكتب فى الكرار) ولكن أيضًا بالبطة البرية التى كان يمكن أن تموت فى قاع البحيرة لولا الكلب الذى صعد بها إلى أعلى. إن الكتاب الذى تختاره هو فقط للاهتمام الخاص هو كتاب هاريسون Harryson بعنوان ***تاريخ لندن*** *History of London* وبه صورة ***الموت*** وساعة رملية وعذراء. أخيرًا والأهم حجرة الكرار هو المكان الذى تقتل فيه هدفيج نفسها خارج خشبة المسرح بدون أن ترى بل تسمع.

ماذا إذن يعنى الكرار؟ كما هو الحال مع صورة البطة البرية يجب أن نحذر من أن نستنتج أن الكرار يجب أن يكون له معنى *واحد* من المفضل أن يكون عميقا. إنه يعنى أشياء مختلفة للشخصيات المختلفة. الاثنان من عائلة إكدال يستخدمانه لكى يهربا من الواقع اليومي، وهو بالنسبة لهدفيج مكان للشعر والأحلام بينما يبدو لجينا مشكلة عملية تماما. بما أن الديكور والإرشادات المسرحية تربط الكرار بالمسرح والفوتوغرافيا فنحن مدعون أيضا إلى أن نفكر فى الكرار بلغة الضوء والظلام، أشياء ترى وأشياء تظل غير مرئية، الإخفاء والتمسرح، الاعتراف والتجنب. هكذا يصبح الكرار ليس فقط عنصرا ميتامسرحيا ولكنه مجاز يعبر عن الاهتمامات الخاصة بتيمة المسرحية التى يظهر فيها. بهذه الطريقة يصبح موت هدفيج وهو مخفى بعيدًا فى مكان أحلامها صورة تسبب الصدمة للحب غير المعترف به.

أعمال المنزل بصفتها اليومى

تمتلىء مسرحية ***البطة البرية*** بأعمال المنزل. جينا تنظف وتنفض التراب وتصنع سلاطة الرنجة والقهوة والسندويتشات لزوجها المشفق على نفسه وضيوفه وتقوم على خدمة الرجال على المائدة وتجمع الأطباق بعد أن يأكلوا - كثيرًا بمساعدة هيدفيج. بالإضافة إلى ذلك وبالرغم من تصريحات هلمر الكبيرة عن مسئوليته كعائل للأسرة فهى التى تكسب القوت من أجل العائلة. بينما يهضم

هلمر وجباته الوفيرة على الأريكة تتعامل جينا مع الزبائن وتلتقط الصور الفوتوغرافية وتضع لها الرتوش بمساعدة هيدفيج وتهتم بالمسائل المالية للمنزل.

عند بداية الفصل ٣ على تماما يدخل إبسن قصة تضع أعمال المنزل عند جينا فى مواجهة مع النقص الكامل للإحساس العملى لجريجرز. إن هذه القصة لو تحدثنا بصراحة غير ضرورية للحبكة وهى تسهم بعناصر حاسمة فى رسم صورة جريجرز وهكذا فى الاهتمامات الفلسفية للمسرحية. عند هذه النقطة انفصل جريجرز توًا عن أبيه وانتقل إلى الحجرة الاحتياطية لعائلة إكدال ويرفض فورًا كل مساعدة من الخدم – فيما يلى تقرير جينا عن الأحداث التى ستلي:

جينا:

حسن. إنه يريد أن يخدم نفسه بنفسه. هكذا قال. إذن فسيشعل المدفأة أيضا ثم سوف يغلق صمام تيار منظم السحب حتى تمتلئ الغرفة كلها بالدخان. أف! شىء كريه! مثل –

هلمر:

يا حبيبتي.

جينا:

لكن هنا أفضل جزء، لأنه طبعًا سيريد أن يطفئ وهكذا سوف يصب كل مياه الغسيل فى الموقد. إذن ستعوم الغرفة فى أقذر قذارة.

هلمر:

يا له من ازعاج.

جينا:

طلبت من زوجة البواب أن تأتى وتمسح الأرض بعده، الخنزير. لكنها لن تكون مناسبة لكى تعيش فيها حتى بعد الظهر.

(١٠ :٩٠)

فى عجزه عن أن يرى فى الممارسات والكلمات اليومية مصدرًا محتملاً له قيمة فإن جريجرز يشبه فوك Falk فى مسرحية *كوميديا الحب*.

يعتقد جريجرز - جاهلاً بأوجه القصور لديه - أنه يستطيع العيش دون مساعدة. أخذًا فى الاعتبار أنه بوضوح لا يستطيع يخبرنا هذا المشهد أنه فى حياته لم يلق بالاً أبدًا للواجبات اليومية المنزلية . بالنسبة له كانت أعمال المنزل غير مرئية ، مجموعة من الأعمال تتم بشكل مفروغ منه. إن التراب والسناج soot والقذارة التى يحدثها تكوِّن تعليقًا ساخرًا على سعيه الفاشل وراء المثالي.

رأى بعض قراء هذا المشهد أنه غير واقعى واستنتجوا أنه تم تضمينه فقط من أجل التأثير الكوميدي. مثل هؤلاء النقاد فهموا حديث جريجرز عن الخمسة عشر سنة من الوحدة التى قضاها هناك فى مصانع الحديد فى هويدال Hojdal أنها تعنى أنه عاش حياة وحيدة فى الغابة. يقولون أن مثل هذا الرجل

بالتأكيد يعرف كيف يعد النار. [١٢] لكننا يجب ألاَّ نأخذ حديث جريجرز عن الوحدة بشكل حرفى أكثر مما ينبغي. على الرغم من أن جريجرز يتحدث عن نفسه كرجل متأمِّل وغير اجتماعي، غير قادر على الزواج، فهو لم يعش فعلاً فى الغابة فى هويدال لأننا نعلم فى الفصل الأول أنه خلال تلك السنوات جميعا كان يعمل فى نوع من المواقع الإشرافية عند أبيه مالك مصانع الحديد. وفيما بعد يخبرنا د. رلينج أن جريجرز أيضًا قضى وقتًا طويلاً وبذل جهدًا كبيرًا وهو يتجول لكى يرفع من معنويات العمال فى مصانع الحديد.

بالمقارنة بالحياة الاجتماعية العالية لأبيه رجل الصناعة (والتى يمثلها مشهد الحفل فى الفصل الأول) عاش جريجرز حياة بسيطة ووحيدة نسبيًا فى منفى فرضه على نفسه بعيدًا عن زملائه البورجوازين ونحن نستطيع مع ذلك أن نفترض – فى أقل القليل – أن كانت لديه امرأة تطهو الطعام وتقوم بتنظيف المنزل وتشعل المدفاة له. عندما يتحدث جريجرز عن وحدته إذن فهو يعنى شيئًا كالعزلة الروحية والاجتماعية وليست العزلة بمعناها الحرفي.

إن إبراز إبسن المتعمد للطهى والتنظيف ليس مجرد انتقاد لمثالية جريجرز. إنه أيضًا تقرير ميتامسرحى يخبرنا أن آخر شىء يريد إبسن أن يكتبه هو التراجيديا الكبرى سواء كانت كلاسيكية أو رومانسية. نحن لا نستطيع أن نتخيل دوناسول Dona Solo فى مسرحية ***هرناني*** تنفض الغبار وتكنس. إن تقديمًا جميلا للقهوة والسندوتشات لن يجعل فيدرا Phaedra تنسى كل شىء عن

هيبوليتس Hippolytus . بالنسبة لمرتادى المسرح التقليديين فى القرن التاسع عشر استخدام ابسن لليومى (السناج والسندوتشات والبيرة والزبد - كل هذا) من شأنه أن يبدو كعناصر تنتمى إلى الفارص farceأو الكوميديا الشعبية. [١٣].

فى وقت متأخر من حياته اشتكى إبسن بالتحديد من الاتجاه إلى تحويل البطة البرية إلى فارص وأصر على الطبيعة المزدوجة للمسرحية: "يجب أن تكون تراجيكوميدى tragicomedy"، هكذا قال. "وإلاً فإن موت هيدفيج يصبح غير مفهوم" [١٤] فى ***البطة البرية*** تم وضع الجاد إلى جانب المضحك تماما وهو وضع يتضمن تحديات تهز التصنيفات التقليدية للنوع الفنى (فارص، كوميديا، ميلودراما، تراجيديا) ويمنع التعرف عليها بطرق تجعل المسرحية صعبة التفسير. واضح أن إبسن كان يعرف هذا لأنه عمليا أصدر تحديا لنقاده: "تحتل هذه المسرحية الجديدة - بطرق معينة - مكانا بعيدًا عن إنتاجى المسرحي. الطريقة - فى نواحٍ متنوعة - مختلفة. لكنى لا أريد أن أقول المزيد عن هذا. ربما يجد النقاد النقاط، على أية حال سيحدوث الكثير الذين يختلفون حوله والكثير الذى يفسروه" (١٨: ٣٢ - ٣). [١٥]

الهروب من العادى واليومي

كلا النزعة الميتافيزيقية إلى الشك عند جريجرز وتمسرح هلمر النرجسى المشفق على الذات شكلان لرفضه لليومي. يتم التأكيد على الصلة بين المثالية والتمسرح بقوة فى شخصية جريجرز. إن النزعة الميتافيزيقية إلى المطلق عند

جريجرز تدفعه نحو الميلودراما باكثر معانى الكلمة اعتيادًا: بالتحديد - كما صاغها بيتر بروكس Peter Brooks الميل إلى "الضغط على سطح الواقع"، الرغبة فى خلق "دراما - قصة مثيرة زائدة عن الحد، رمزية أخلاقية - من المادة التافهة من الواقع."[١٦] إن جريجرز يشبه الرجل فى ***أبحاث فلسفية*** ***Philosophical Investigations*** تأليف فيتجنشتاين الذى يصبح متمسرحًا فى جهده لتأكيد داخليته interiorityالمتفردة المنعزلة: "لقد رأيت شخصًا فى مناقشة لهذا الموضوع يضرب على صدره ويقول: "لكن بالتأكيد لا يستطيع شخص آخر أن يتحمل هذا الألم!"[١٧]. هذا الرجل نزاع إلى الشك: شخص يشعر أن لا شخص غيره يستطيع أن يعرف ما يعرفه هو عن نفسه. هذا هو بالضبط وضع جريجرز. طوال المسرحية ينتقل جريجرز من مكان لمكان محاضرًا الآخرين مقتنعًا بأنه يعرف من هم وماذا يحتاجون ويريدون. إن وحدته وحبه الذى يعلن عن نفسه للوحدة وعدم صلاحيته للزواج تخبرنا أنه مقتنع بنفس القدر أن لا أحد يستطيع أن يفهمه أبدًا. (نفس الشىء صحيح بالنسبة لدكتور رلينج.)

معطيًا ظهره للعادى واليومى يبحث جريجرز عن مثل عليا ليعبدها. إن خطأه القاتل أنه اتخذ من هلمر هذا المثل الأعلى. هلمر بالنسبة له غير عادى ومتفرد وخاص: "لا، رجل *عادى*، ربما. لكن رجلاً ***مثلك*** -!" (١٠: ١٢٤). ربما يكون هناك أكثر من لمحة من الليبيدو فى إضفاء جريجرز على هلمر الطابع المثالى وهو غير المتزوج والذى يعيش فى الأحلام. ولكن أيًا كان مصدر إضفائه الطابع المثالى على

هلمر فهو مبنى على أساس الاعتقاد أن هلمر ليس عاديا - هلمر أيضًا مقتنع أنه غير عادي، بالتأكيد غير عادى لدرجة أنه لا يقوم بأى عمل حقيقي. كان على هلمر بعد كارثة سجن أبيه بسبب السرقة أن يتعلم التصوير الفوتوغرافي. ولكن كما رأينا هو لا يلتقط فعلاً أية صور. التصوير الفوتوغرافى سيصبح دائما تحت مستواه إلا إذا استطاع هو أن ينتشله من وجوده اليومى المبتذل.

هلمر:

كما يمكنك أن تتخيل، عندما قررت أن أكرس نفسى للتصوير الفوتوغرافى لم يكن ذلك لكى أتجول هنا وألتقط صورًا للناس العاديين.

جريجرز:

لا . طبعا لا. هذا هو ما قالته زوجتك بالضبط أيضا.

هلمر:

لقد أقسمت أننى لو كنت سأكرس قدراتى لهذه الحرفة إذن سأرفعها عاليا لأجعلها فنا وعلمًا ، كليهما ولذلك فقد قررت أن أصنع هذا الاختراع المدهش.

جريجرز:

ومم يتكون الاختراع؟ ما هى الفكرة وراءه؟

هلمر:

حسن، يجب أن لا تسأل عن التفصيلات الآن. إن الأمر كله يستغرق وقتاً كما تعلم".

(١٠: ١٠٢ - ٣)

هلمر وقد احتقر الناس العاديين الذين يعرضه لهم التصوير الفوتوغرافى يحلم بالغنى والعلم، بالشهرة واعتراف الناس به ممسرحًا نفسه عن طريق تخيل سيناريو ميلودرامى حيث يموت هو المخترع الفقير الذى لم يفهمه أحد دون أن يعترف به أحد. إلا أن اختراعه بعد موته بوقت قصير يكسب الشهرة التى يستحقها حتى إن: أسرته تعود إلى الحياة البورجوازية ويصبح اسم إكدال مرة ثانية دون شائبة. إن المفارقة هى أن رفض هلمر للعادى يضمن أنه لن يخترع شيئًا على الإطلاق لأن من يمارس التصوير الفوتوغرافى حقيقة ببعض الشغف واحترام هذا الوسيط هو الذى يكون فى وضع يسمح له باكتشاف طرق تحسين تقنياته.

إن رفض جريجرز وهلمر للعادى هو أيضا ممارسة فى الجنس والتحيز الطبقى class prejudice. إن رفض العادى بالنسبة لهما يعنى رفض الاعتراف بإنسانية "الناس العاديين". هناك فى كل منهما ميل رومانسى قوي، إيمان بقدرة الشخص غير العادي، النبي، العرَّاف seer، المنقذ. إنهم، المختارين، غير العاديين يتمسكون دائما بالاعتقاد بأنهم مختلفون (أعلى) فى النوع من باقى الإنسانية.

هذا هو، كيف يخلعون على أنفسهم هوية identity. إن المشكلة فى العودة إلى اليومى إذن هى أنها قد تعنى العودة إلى حياة لن يعودوا فيها خاصين special، لن يعودوا مختارين وحدهم على أنهم أكثر قيمة من أى شخص آخر.

جينا، على الجانب الآخر، لا تنظر إلى نفسها بصفتها غير عادية على الإطلاق. إلا أن خلفيتها الطبقية تجعلها تميل إلى أن تشارك اعتقاد جريجرز بأن هلمر غير عادي:

جينا:

نعم لا يصح حقيقة لرجل مثل إكدال أن يأتى هنا ويلتقط صورًا للسوقة.(١٨)

جريجرز:

هذا ما أعتقده أنا أيضًا لكن بمجرد أن يذهب من أجل هذا النوع من الأشياء، إذن

جينا:

بالتأكيد تستطيع أن تفهم أن إكدال لا يشبه أيًا من مصوريك الفوتوغرافيين العاديين، يا مستر ورله.

(١٠: ١٠٠)

إلاً أن جينا لا تستخدم عملية جعلها من هلمر بطلاً لتقوى إحساسها بالهوية والأهمية. إنها تقلل من قدرها هى وقد ترتب على أن تكون منكرة لذاتها - self effacingوقانعة بقدرها. فعلى الرغم من أنها تعرف أن تعامل زوجها معاملة طيبة فهى لا تشعر أن هذا يخولها لأى شىء ولهذا تصبح الرفيق الكامل لهلمر الذى يشعر أنه مخوَّل لكل شئ.

كلام غريب: كلاب، الكرار والمعايير

إن رفض جريجرز وهلمر لليومى يصبح واضحًا عندما ينصت المرء للطريقة التى يستخدمان بها الكلمات. فى الفصل الثانى يزور جريجرز عائلة إكدال للمرة الأولى ويرى الكرار والبطة البرية نائمة فى سلتها. يخبره إكدال العجوز أنه عندما أصيبت البطة فى جناحها بواسطة والد جريجرز غطست إلى القاع لتموت كما يموت البط لكن كلب ورله العجوز الطيب بشكل غير عادى غطس وراءها وصعد بها إلى السطح. بعد ذلك بوقت قصير يقول جريجرز أنه يكره إسمه نفسه وأنه لا يعرف ماذا يفعل بنفسه فى العالم بعد الآن:

هلمر:

(يضحك) ها! ها! إذا لم تكن جريجرز ورله ماذا كنت تريد أن تكون؟

جريجرز:

إذا كان لى أن أختار أكثر شىء أحبه هو أن أكون كلبًا ماهرا.

جينا:

كلب!

هدفيج:

(رغم عنها). أوه، لا!

جريجرز:

نعم. كلب مـاهـر بشكل عظيـم، ذلك النوع الذى يذهـب إلى القـاع وراء البط البرى عندما يغطس البط إلى أسفل ويقضم حشائش البحر فى الطين.

هلمر:

لا، لا يمكن، جريجرز - أنا لا أفهم كلمة واحدة من هذا كله.

(١٠ : ٨٦ - ٧)

جريجرز طبعًا لا يريد أن يكون أى كلب - فقط كلب غير عادى فى الحقيقة هو الذى يفى بالغرض - وهو يتحدث مجازًا بالطبع. بالنسبة له الكلب ليس كلبًا والبطة ليست بطة. يجب أن يكونا رمزين لشىء آخر. يفترض أنه هنا يحاول أن يقول شيئًا عن "هؤلاء الذين جرحتهم الحياة". إن مشروعه وقد ترجم بهذا الشكل يبدو من الناحية البلاغية أجوف hollow كرغبة هلمر فى أن "ينقذ الرجل الذى غرقت سفينته" وهو يعنى بهذا استعادة سمعة أبيه الطيبة. (١٠: ١٠٣). لكن استعارة هلمر مختلفة تمامًا - إن إكدال العجوز ليس بحارًا غرقت

سفينته لكنه رجل مكسور. إن استعارة هلمر على الرغم من أنها مبالغ فيها وزائدة عن الحد وغير مقنعة إلاَّ أنها ليست غامضة بشكل خاص.

إلاَّ أن استعارات جريجرز غامضة بحيث تصبح - على الأقل فى أذهان كثير من النقاد - رموزًا عميقة. البديل هو أن نسأل ما إذا كانت تعنى شيئًا على الإطلاق.

ليس لجينا وهدفيج خبرة مع الناس الذين يتكلمون بالألغاز. تلاحظ هدفيج فورًا أن جريجرز يستخدم اللغة بشكل غريب: "كان الأمر كما لو كان يعنى شيئًا مختلفًا عن ما قاله - طوال الوقت" وينجح بشكل واضح أكثر من أى شخص آخر فى أن يعرِّض بلغة جريجرز الرمزية بشكل غريب (١٠: ٨٧). من السهل أن نقفز إلى نتيجة أن هدفيج هى النقيض الكامل لجريجرز: إلاَّ أن إبسن يجعلها أيضًا تشترك فى شىء مع جريجرز. يتضح أنهما الاثنين يستخدمان عبارة ***قاع البحر*** the botton of the sea وتكشف هدفينج أنها تفكر أحيانًا فى الكرار بتلك الطريقة. فى الوقت الذى ليس فيه هذا التعبير غريبا فإن له - بشكله القديم فى حالة المضاف إليه - إيحاءات شعرية وإيحاءات تتعلق بحكايات الجنيات. (هناك مثلاً حكاية جنيات نرويجية عن طاحونة تزيد وتزيد churns فى قاع البحر). إن مواهب هدفيج الشعرية وحبها للكرار ورغبتها فى إعطائه إسمًا جميلا يجعلها تشعر بنوع من الاتصال بجريجرز عندما يستخدم نفس الكلمات حرفيا. لكن فى هذه الحالة، نفس الكلمات تستخدم بطريقة مختلفة جدا. تستطيع هيدفيج أن

تكون شعرية poeticدون أن تفقد الصلة باليومى بينما جريجرز لا يستطيع، (اللغة الشعرية ليست نقيض اللغة العادية). [١٩]) هذا يصبح واضحًا فى نهاية حديثهم عن ***قاع البحر***.

هدفيج:

أنا أعتقد دائمًا أن الغرفة كلها وكل شىء يسمَّى "قاع البحر" لكن هذا مجرد حماقة.

جريجرز:

لا يجب أن تقولى ذلك.

هدفيج:

نعم - لأنه مجرد كرار.

جريجرز (ينظر بثبات إليها)

هل أنت متأكدة من ذلك؟

هدفيج:

(مندهشة) أنه كرار!

جريجرز:

نعم. هل تعلمين ذلك علم اليقين؟

هدفيج:

(تقول شيئًا وتنظر إليه فاغرة الفم)

(١٠ : ٩٩)

عندما يشرد جريجرز إلى النزعة الشكية الصحيحة لا تستطيع هدفيج إلاّ أن تحدِّق فيه. لا تستطيع - وقد أصابتها الحيرة - أن تفكر فى شىء ما تقوله. لابد أن جريجرز يكاد يبدو مجنونا فى نظرها. إلاَّ أنه جذاب بشكل غريب. كيف يمكنها أن تكون متأكدة من أن الكرار هو كرار؟ حسن، إذا كان السؤال حول كونه كرارًا بالمقارنة بالسرداب cellar لما كان هناك غموض لكن جريجرز لا يسأل عن الهوية. هذا هو السبب فى أن سؤاله يبدو غريبا. لنتحدث بلغة فيتجنشتاين: لقد أخذ تعبيرًا عاديا تماما (كيف يمكنك أن تكونى متأكدة من أنه كرار؟") ووضعه خارج ألعاب اللغة حيث يكون عادة فى مكانه الطبيعي. بعبارة أخرى، لقد أخذ سؤالاً عادة ما يستخدم عن الهوية وحوَّله إلى سؤال عن الوجود. لأن جريجرز لا يسأل عن شىء يمكننا أن نعرفه بمساعدة المعايير Criteriaفلا يمكن أن تكون هناك إجابة لسؤاله. [٢٠] إن صمت هدفيج الحائر هو الإجابة الممكنة الوحيدة إلاَّ إذا تحررت من اليومى أيضا.[٢١]

تعتقد هدفيج أن الكرار يمكن أن يسمَّى "قاع البحر". بالنسبة لها هذه هى استعارة شعرية، تعبير عن التشابه - لم يخطر ببالها مطلقًا أن قولها هذا يتضمن أنه ليست هناك طريقة لنعرف بها الفارق بين قاع البحر والكرار. فى

الواقع تعتمد الاستعارات الشعرية على الاختلافات لكى تؤتى تأثيرها. إن فن الاستعارة هو فن رؤية أوجه التشابه لكنه ليس فنًا إلاَّ إذا كانت أوجه الشبه غير متوقعة ومدهشة وتضىء فجأة أو تثير التفكير. إن استعارة هدفيج ممتازة لأنها تلميحية allusive ومثيرة وأصيلة original . إلا أنه إذا لم تكن هناك فى الحقيقة طريقة تميِّز بها الكرار عن قاع البحر فإن "قاع البحر" لا **تكون** استعارة. إن جريجرز يستفيد من مواهب هدفيج الشعرية فيأخذ استعارتها ويحولها إلى نزعة شكية صريحة. إنه - باختصار - يفصل الكلمات عن معايير معناها العادية. لكن دون معايير يمكن للكلمات أن تعنى أى شىء أو لا شىء. إن الفوضى تحدث بهذه الطريقة.

هكذا يترك جريجرز هدفيج وليس أمامها طريقة لتعرف الفارق بين طرق الكلام المجازية والحرفية. كيف تكون هى الآن قادرة على أن تعرف ما إذا كان الكرار كرارًا؟ أو ما إذا كانت البطة البرية بطة برية؟ إذا كان جريجرز يعتقد أنه يمكنه أن يكون كلبًا أليس من الممكن أن تكون **هى** بطة برية؟ فى هذه المحادثة القاتلة يرى جريجرز هدفيج الطريق خارج العادى وبذلك يضع أساس انتحارها فى النهاية.

تموت هدفيج خارج خشبة المسرح . لقد ذهبت داخل الكرار ومعها مسدس هلمر ربما لتطلق النار على البطة البرية كـ "تضحية عن هلمر". (إن غرابة وقسوة مثالية جريجرز ليست أوضح فى أى مكان أكثر من هنا: خارج الإيمان

المثالى بالتضحية بالنفس من الصعب فهم لماذا يمكن لقتل بطة بريئة أن يطفئ من لهفة هلمر على دليل مطلق على الحب). من خلال الحائط الحاجز الرفيع تسمع المحادثة الدائرة على خشبة المسرح بين هلمر وجريجرز. يصل هلمر ببلاغة شفقته على نفسه إلى درجة عالية ويعلن أنه منذ بدأ يشك أنه والد هدفيج لم يعد يستطيع أن يثق بحب هدفيج له. لماذا تحب هدفيج رجلاً فقيرًا مثله إذا كان يمكنها الرجوع إلى الشخص الذى يعتقد هلمر أنه أبوها الحقيقى ؟

هلمر.

إفرض أن الآخرين جاءوا، أولئك المحملة أيديهم بالفاكهة ونادوا على الطفل: "اتركه! يمكننا أن نمنحك الحياة".

جريجرز.

(بسرعة) نعم، وماذا بعد؟

هلمر.

إذا سألتها بعد ذلك: "هدفيج، هل أنت راغبة فى أن تتنازلى عن الحياة من أجلي؟" (يضحك فى احتقار) نعم، - سرعان ما ستسمعها تجيب بنعم. (تسمع طلقة رصاصة من مسدس فى الكرار.)

(١٠: ١٥٦)

إن هدفيج تموت لأنها أخذت لغة هلمر المسرحية على نحو حرفي. إنه يتحدث عن "الحياة" مجازيا بمعنى "حياة يومية غنية شيقة وعالية من الناحية الاجتماعية". تعتقد هدفيج أنه يعنى الحياة نفسها. إن إسهام جريجرز فى موت هدفيج واضح. فهو بحرمانه لها من المعايير قد جعلها غير قادرة على التعامل مع الاستعارات. لكن مسئوليته تذهب إلى أبعد من هذا. لأن جريجرز كان يعظ هدفيج حول التضحية. إن فكرته هى أن عملية التضحية أقوى كثيرًا من الكلمات. لذلك فقد طلب من هدفيج أن تطلق النار على البطة البرية، أكثر شيء تحبه فى العالم لكى تثبت لهلمر أنها تحبه.

جريجرز:

هنا يعتنق بالضبط نفس النظرية التى يعتنقها يوهانز روزمر فى نهاية مسرحية روزمرهولم عندما يطلب من ربيكا أن تقتل نفسها لكى تنقذه من شكه. فى كلا المسرحيتين يتم استخدام نفس الكلمات. يطلب روزمر "الشهادة "الإثبات" الدليل"، كذلك يفعل هلمر وجريجرز (انظر ١٠: ٤٣١). قال هلمر توًا أنه يعانى من "هذا الشك الرهيب –، ربما لم تحبنى هدفيج أبدًا حُبًا صادقا فى الحقيقة" (١٠: ١٥٤). لم يخطر ببالى هلمر ولو مرة واحدة أن السؤال ربما فقط يكون هل هو قادر على أن يحب هدفيج حُبًا حقيقيًا وهذا هو فضيحة هذه المسرحية.

مرة ثانية علينا أن نتذكر أن هدفيج تسمع ما كان الرجلان يقولانه من داخل الكرار: [٢٢]

جريجرز:

(..) اخبـرك أنه قـد يمكنك الحصـول على دليل على أن هـدفيج المسكينة التى أسئ الحكم عليها تحبك!

هلمر:

أى دليل تستطيع هى أن تعطيه لي! أنا لا أجروء على تصديق أية تأكيدات من هذه الناحية.

جريجرز:

هدفيج بالتأكيد لا تعرف الخداع.

هلمر:

جريجرز، هذا بالتحديد ليس مؤكداً.

(١٠: ١٥٥)

فى ***البطة البرية*** وروزمـرهولـم لم تطلب الشهـادة أو الدليل من فتـاة أو امـرأة فى مـوقف يكون فيـه رجل عـذَّبه الشك. فى هذه المسـرحيات، يتضح أن الدليل لا يعنى مـا يعنيـه عـادة وهـو بالتحـديد فـعل من أفعـال الكلام - بل يعنى فعـلا من أفعال التضحية بالنفس. مهمـا قالت هـدفيج فهذا لن يكون كافيا، هكذا يزعم هلمر. عندمـا تبدو الكلمات خاوية بحيث استبدالها بالفعل. يجب على المرأة أن تدفع الثمن من حيـاتها من أجل الرجل لكى تعـود إليـه ثقتـه بنفسـه وسـلامـه

الداخلي. إن نرجسية هلمر الوحشية تجعله يقبل فكرة تضحية هدفيج بالبطة من أجله بهمة ونشاط لكن هلمر ليس روزمر. بينما روزمار جاد للغاية فإن أزمة هلمر فى الشك زائفة إلى حد بعيد. إنه يمسرح نفسه ويمكنه بالتأكيد أن يتغلب على شكوكه فى أيام قليلة مهما فعلت هدفيج. إن من المهم لذلك أن جريجرز المثالى هو الذى يقدم فكرة المحنة ordeal، فكرة التضحية بالنفس كدليل على الحب. إن جريجرز وليس هلمر هو الذى فقد الثقة بالكلمات وهى طريقة أخرى لنقول إن أمله فى المعايير قد خاب ولهذا فهو يضع ثقته فى الفعل. إن الأمر كما لو كان يظن أنه يستطيع أن يستدعى الحقيقة الترانسند نتالية التى يحلم بها دائمًا بأن يجعل شخصًا آخر يقوم بعملية التضحية. وكما سنرى الآن مشكلة هلمر مختلفة لكنها مميتة بنفس القدر. إذا كان جريجرز دائما يعطى الانطباع بأنه يعنى أكثر مما يقول فإن هلمر دائما يقول أكثر مما يستطيع أن يعني.

الوعود التى أخلفت: طريقة هلمر إكدال مع الكلمات

لغة هلمر مأخوذة مباشرة من النثر الرومانسى والميلودرامى فى القرن التاسع عشر، وكما يبيِّن كثير من النقاد إن اسم هلمر نفسه له رنين يتسم بالفخامة يذكِّرنا بالرومانسية القومية وإعجابها بالفايكنج الأبطال. ليس عبثًا أن نعلم أن هلمر فى شبابه كان ملقيًا محبوبًا للشعر. لا بد أن إبسن كان يضحك بينه وبين نفسه عندما أعطى هلمر سطورًا مثل هذه: (فى كآبة): يا جريجرز، أريد أن أنصرف. عندما يشعر الرجل بضربة القدر الساحقة على جبهته، أتفهم - "(١٠:

٥٧)" أنا رجل يحاصره حشد من الأحزان": (١٠: ٧٦) و "سعيدة وخالية البال تغرد كالطائر ترفرف بجناحيها إلى ليلة الحياة الأبدية" (١٠: ٧٨).

من الصعب أن نتخيل أن الممثلين فى القرن التاسع عشر كان يمكنهم أن ينطقوا بمثل هذه السطور دون أن يقوموا باتخاذ ما كان وقتها يعتبر البوزات poses الميلودرامية المناسبة. إلاّ أن هذا هو بالتحديد ما كان إبسن يريد أن يتفاداه. فى خطاب بعثه إبسن إلى المخرج شرودر Schroeder فى مسرح كريستيانيا كتب إبسن "أفضل فى الحقيقة أن أتخلص من إبساتشسن Isachsen تمامًا لأنه يتحرك دائمًا مشيرًا بيديه مثل الممثل الغريب وليس مثل الإنسان العادي" (١٨: ٤٧). [٢٣] إن التناقض الذى يقدمه إبسن بين "ممثل غريب" و"إنسان عادي" لا يمكن أن يكون أكثر من هذا لفتًا للنظر. واعترض إبسن منذ البداية على إغراء تحويل هلمر إكدال إلى مهرج. [٢٤] وهو واضح فى نفس الخطاب: "هذا الدور (هلمر) يجب أن لا يتم تمثيله على الإطلاق بأى شيء يشبه التقليد الساخر parody فى التعبير: ولا بأقل درجة من الوعى من جانب الممثل بأن هناك شيء كوميدى على الإطلاق فى نطق الكلام. إن لديه فى صوته هذه الصفة التى تكسب القلوب، هكذا يقول رلينج. وهذا يجب أن يراعى فوق كل شيء. حساسيته sensitivity صادقة وحزنه نبيل فى الشكل وليس هناك أدنى لمسة من التكلف affectation " (١٨: ٤٧) . إن توسل هلمر إلى الله بعد موت هدفينج مباشرة والذى يمده إبسن فى إرشاداته المسرحية بنوع الإشارة باليدين الذى نتوقعه من ممثل ميلودرامى يوضح هذه النقطة عن طريق المثال: "وسقتها

من أمامى كحيوان. ثم زحفت مرعوبة إلى الكرار وماتت حبًّا فىَّ. (ينشج) لم أكن قادرًا أبدًا على أن أتودد إليها! لم أكن ابدًا قادرًا على أن أخبرها -!

(يطبق بقبضتيه ويصيح): "أنت، يا من هناك بأعلى -! إذا كنت موجودا -! لماذا فعلت هذا بي؟ "(١٠: ١٥٩). إن خطاب إبسن يطلب منا - ! أن نصدق أن هلمر يملك هذه المشاعر بأمانة، أنه ليس متكلفًا، أن هناك شيئًا لديه يثير التعاطف. دعنا أكثر من هذا نفترض أن الممثل الذى يلعب الدور يعرف كيف يوصِّل هذا. لماذا لا نزال نشعر أن هناك شيئًا متمسرحًا وخاطئًا من الناحية الأخلاقية فى سلوك هلمر؟

الإجابة الواضحة بالتحديد أن هلمر يمكن أن يفهم على أنه حالة صريحة من التمسرح الديد رووى Diderotian theatricality. إجابة لا تصلح. [٢٥] لأن إبسن يخبرنا أن تصرف هلمر ليس محسوبا calculated، أنه لا يأخذ هذه البوزات لمجرد أن يحوز إعجاب جمهوره. كما أنه ليس هناك فى المشهد نفسه ما يحدث هذا التأثير - إذن مما يثير الدهشة أن تمسرح هلمر ليس واعيًا بالذات. علينا أن ننظر إليه من زاوية مختلفة.

المشكلة أولا وقبل كل شىء هى أن مشاعر هلمر لا تستمر كما يبيِّن دكتور رلينج عند نهاية المسرحية: "نستطيع أن ننقاشها مرة ثانية عندما يكون العشب قد جف على قبرها. ساعتها ستسمعونه يتقيأ عبارات عن "الطفلة التى انتزعت قبل الأوان من قلب أبيها" (١٠: ١٦٠). فى القطعة التى اقتطفناها توا يلوِّح هلمر

بقبضته إلى الله متصرفًا كأيوب أو كنبى من العهد القديم Old Testament. إن نغمة الصوت والإيماءات تعد بعظمة وعمق لا يمكن ببساطة أن يتوفرا لهلمر. هذا مهم للغاية. إن حقيقة أن لغته دائمًا تقدم وعودا لا يمكن للرجل الوفاء بها هى المفتاح لتمسرح هلمر.

هذا لا علاقة بنوايا هلمر الذاتية وله كل العلاقة بالطريقة التى يفشل بها فى أن يرتفع إلى معنى كلماته - إن التركيب النفسى الأكثر جوهرية لهلمر هو التنصل من المسئولية disavowal (قد يسميه كافيل التجنب avoidance) والذى يعنى هنا القدرة على عدم ملاحظة هذا وبالتالى عدم ملاحظة أنه لن يكون أبدًا نبيًا أو مخترعاً عظيماً أو - وهو الأسوأ - أبًا صالحا.

إن نرجسية هلمر بالتأكيد تطلب كل هذا التضخم الذاتى self - inflation تعويضًا عن السقوط الاجتماعى الحاد الذى مربه . لكن التأثير على هدفيج كارثى لأنها تكبر فى منزل تتبع فيه عبارات أبيها الضخمة دائما الخذلان الضخم letdowns. إن عبارة هلمر دائمًا تعد بأكثر مما نستطيع أن تفى به هذه النقطة نشأت منذ بداية الفصل الثانى فى نفس أول تفاعل بين هلمر وهدفيج. المشهد والذى سأقتطف منه طويلاً لأنه مهم جدًا يبينّ لنا ما هو الخطأ فى لغة هلمر. إن الحدة poignancy والحزن والرعب فيه يخبرونا كيف يفترض أن نحس حياله. نحن هنا إذن فى المركز الأخلاقى والعاطفى والفلسفى تماما لـ ***البطة البرية***.

جينا وهدفيج وحدهما فى البيت تنتظران هلمر ليعودا من حفل العشاء الفخم فى منزل هاكون ورله. تقول هدفيج لأمها: "أنا أتطلع بشغف كبير لعودة أبى إلى المنزل. لقد وعد أن يطلب من مسز سوربى Mrs. Sorbye شيئًا لطيفًا لأكله"، (١٠: ٦٧). ونعلم أيضًا أن جينا وهدفيج قد قترًا فى العشاء لكى يوفرا النقود وتعترف هدفيج بأنها جائعة قليلا. عندما يصل هلمر تنتظر هدفيج فى صبر وقتًا طويلا لكنها فى النهاية لا تستطيع الاحتمال أكثر من هذا:

هدفيج:

(بعد دقيقة تشده من جاكتته) أبي!

هلمر:

حسن، ما الأمر؟

هدفيج:

أنت تعلم ما الأمر.

هلمر:

لا. حقيقةً أنا لا أعرف.

هدفيج.

(تضحك وتتشج) أبي، يجب عليك أن لا تعذبنى أكثر من هذا.

هلمر:

لكن ما هو الأمر إذن؟

هدفيج:

(وهى تهــزه) كف عن هذا! أعطنى إياه يا أبي. أنت تعلم، كل الاشــيــاء الجميلة التى وعدتنى بها.

هلمر:

لا! كيف لى أن أنسى!

هدفيج:

إنك أردت فقط أن تخدعنى يا أبي! عليك أن تشعر بالعار! اين وضعتها؟

هلمر:

لا. أنا حـقـيـقـة قد نسـيت. لكن انتظرى دقـيـقـة! لدى شىء آخـر لك يا هدفيج.

(يعبر المكان ويبحث فى جيوب سترته)

هدفيج (تقفز وتصفق بيديها):

أمي، يا أمي!

جينا:

أرأيت، لو كنت فقط قد صبرت، ساعتها.

هلمر (بقطعة من الورق):

أنظري، ها هي.

هدفيج:

تلك؟ إنها مجرد قطعة من الورق.

هلمر:

إنها قائمة الطعام، أترين، قائمة الطعام. تقول هنا مينيو .menuهذا يعنى قائمة الطعام.

هدفيج:

ألم تحضر أى شىء آخر؟

هلمر:

قلت لك أنى نسيت الأشياء الأخرى. لكن صدقيني: كل هذه المأكولات الحلوة ليست ممتعة جدا. إذهبى وإجلسى إلى المائدة الآن وأقرئى قائمة الطعام ثم بعد ذلك سأقول لك ما هو طعم الأطباق المختلفة. تفضلى يا هدفيج.

هدفيج:

شكرا

(تجلس لكنها لا تقرأ. جينا تشير إليها، هلمر يلاحظ) هلمر (يمشى فى أرضية الحجرة) إنه أمر لا يصدق فعلا، كل الأشياء التى ينبغى على عائل الأسرة أن يفكر فيها وإذا نسى المرء أقل شىء صغير نرى فورا نرى وجوها عابسة. حسن، يتعود المرء على ذلك أيضًا (يتوقف إلى جانب الموقد بجوار إكدال العجوز). هل ذهبت إلى هناك الليلة يا أبي؟

(١٠: ٧٣ - ٤)

فى مناقشته للبطة البرية مع والده ينسى هلمر كل شىء عن هدفيج - التى لا تقرأ قائمة الطعام أبدا (قبل ذلك فقط بدقائق قليلة بالصدفة قيل لها أنها يجب عليها أن لا تقرأ ليلا لأن ذلك يضر بعينيها الضعيفتين) ولكنها تأتى لتقدم له البيرة لتجعله يبتهج. هلمر يحتضنها. تذرف هدفيج دموع الفرح وتدعوه أباها الحنون. يجيب هلمر: "لا، لا تدعينى بهذا. جلست هناك أتناول الطعام على مائدة الرجل الغني، -أتخم نفسى بالوليمة التى كانت تئن groanihg banquet-! ولازالت أستطيع - ؟" (١٠: ٧٦).[٢٦]. هنا ولمرة واحدة يدخل هلمر فى لب الموضوع مباشرة وهو على وجه الدقة ما إذا كان يستحق أن يدعى ("الأب الحنون").

إن حقيقة هذا المشهد حرفيًا هو مشهد عن الوعد الذى لم يوفَ به تجعل هذه النقطة واضحة بشكل جلي: يمكن تعريف تمسرح هلمر على أنه الإنتاج المستمر للغة الخاوية، اللغة التى لا تستطيع أن تحافظ على وعود المعانى التى تطلقها. هناك إذن نوع من اللغة الخاوية فى *البطة البرية* : صياغات جريجرز الميتافيزيقية الغامضة ومبالغات هلمر المسرحية التشابه بينهما واضح تمامًا عن طريق حقيقة أن هدفيج تستجيب بنفس الطريقة تمامًا لكليهما. هنا عندما يقدم هلمر لها كلمات عن الطعام تجيب: "إنها مجرد قطعة ورق" وعندما يتحدث إليها جريجرز عن الكرار تقول "إنه مجرد كرار".

فى كلا الحالتين تناضل هدفيج لتمسك بالمعايير، بفكرة أن الكلمات يمكن استخدامها بطرق ذات معنى، بفكرة أن من الممكن أن يعنى المرء ما يقوله ويقول ما يعنيه. إنها تريد للكرار أن يكون كرارًا قطعة الورق وقطعة ورق ليس لأنها وضعية سرية closet positivist ولكن لأنها فى داخلها شاعرة. وكما رأينا، إذا اختفت المعايير فلا شىء يمكن تعريفه كشىء مختلف عن أى شىء آخر وهذا يجعل الاستعارات مستحيلة. ولكن – وهو أمر حتى أكبر خطورة – بدون معايير تفقد الكلمات معناها. إذا استطاع الكرار والورقة أن ينحوا هذا النحو كذلك يمكن أن تفعل ذلك الكلمات الأكثر أهمية مثل أب وإبنة و – أخيرا – الحب.

إذا كانت **هدفيج** قد دفعتها حاجتها اليائسة إلى إن تتمسك بالمعايير (وهى طريقة أخرى لنقول إنها تحتاج أن تحمل اللغة معنى، إنها تحتاج أن تكون الكلمات

عادية) فهذا يشرح لماذا هى مترددة فى تصديق أن هلمر نسى وعده تمامًا لأن إيمان هدفيج المطلق بوالدها فى هذا المشهد محيِّر، على الأقل. لقد عاشت مع هلمر لمدة أربع عشرة سنة تقريبا. هذه بالتأكيد ليست المرة الأولى التى ينسى فيها وعدًا إلاّ أن سلوكها طوال المشهد يبين أنها حتى لن تدع نفسها *تظن* أنه يمكن أن يكون غير مخلص لكلماته. إنها تعتقد أنه يمزح عندما يقول لها إنه نسى دعوتها إلى الطعام حتى رغم أنه قال هذا مرات عديدة. الحلوى والقفز فى استثارة والتصفيق باليدين كل ذلك يحمل علامة التنصل من المسئولية - إن هدفيج على وشك أن تتخطى الرابعة عشر وليس الثامنة. أليست أكبر قليلا فى السن لتتصرف بهذه الطريقة؟ هل هى تصدق حقيقة حدوث مفاجأة فى آخر لحظة فى سنها هذا وعند هذه النقطة؟ بعقلها بالتأكيد تصدق لكن بقلبها؟

إن محاولات هدفيج المستمرة لتتملق أباها وتسره وهو المتقلب المزاج بأن تمطره بالمديح على شعره وشكله، بأن تجرى وتحضر البيرة له والسندوتشات تبينّ أنها تعلم جيدًا من هو. إلا أنها رفضت فى إصرار أن تعلم أن أباها عادةً لا يعنى ما يقول لأن ذلك قد يجعل من المستحيل عليها أن تحبه كما يجب أن تحب الإبنة أباها وإذا لم تستطع أن تحبه فليس لها أرض أخرى للحياة. لأن استخدام اللغة هو فى نفس الوقت ممارسة وأساس كل المعانى الإنسانية - "شبكة رفيعة فوق هاوية" كما يسميها كافيل. فهذه ليست مجرد كارثة لغوية بل كارثة وجود.[٢٧] *البطة البرية* إذن هى على وجه الخصوص عن كفاح هدفيج لتدافع عن كلمات "إبنة" و "أب" وخيانة هلمر لهذا الكفاح.

لكن هناك المزيد. إن هلمر يعطى هدفيج كلمات بدلاً من الطعام ويتوقع أن تكون مسرورة بالأولى كما تسرها الثانية. وهذا يعود بنا إلى مناقشة الاستعارات. إن كل شىء يتآمر ليضعف ثقة هدفيج بالكلمات. إلى جانب هذا، الكلمات التى يقدمها لها هى من نوع معين - بالتحديد قائمة الطعام ، المنيو - ليست هى نوع الكلمات التى يجدها المرء فى المطاعم ولكن النوع الذى يجده المرء فى مأدبة أو عشاء خاص. مثل هذه المنيو هى نفسها وعد. إن الوعد الذى أعطى لهلمر قد تم الوفاء به: لقد أكل كل الطعام المكتوب فى المنيو إلاَّ أن إعطاء المنيو إلى هدفيج فى هذا الموقف هو تقديم وعد المنيو والحنث به فى نفس الوقت . هذا مجاز ممتاز عن طريقة هلمر مع الكلمات.

إن هلمر - وهو شخص طيب السريرة - يشعر شعورًا غامضًا بأن هناك فى إيماءته شيئًا خاطئًا. لكى يعوض هذا الخطأ يقدم وعدًا آخر: إذا قرأت المنيو فسيصف مذاق الطعام. طبعا هو لا يفعل ذلك أبدا. وهو يتوَّج ذلك كله بأن يطلب منها أن "تصدقه فى كلمته". يالمفارقة! فيما عدا أن هدفيج لا تستطيع أن تكتشف معنى كلمة "مفارقة لأنها لو استطاعت فلن تستمر ثقتها بوالدها.

بالإضافة إلى ذلك، فإن هلمر لن يدع هدفيج تشعر بخيبة أملها هي. إنه يغضب منها فورًا ويستدعى دوره كعائل للأسرة. لكن هذا الفصل يفتتح بمشهد تعد جينا فيه النقود التى كسبتها (هي) من التقاط الصور الفوتوغرافية فى ذلك اليوم. عند هذه النقطة يكون الجمهور قد شك فعلا فى أن هلمر ليس هو عائل

الأسرة كما يجب أن يكون. إلاّ أن هدفيج تعرف أنه ليس عائل الأسرة. مرة ثانية تواجه بكلمات خالية من المعنى ومرة ثانية عليها أن تدَّعى أنها لا تلاحظ. بالنسبة لهدفيج، هلمر ببساطة لابد أنه يعنى ما يقول وإلاَّ فهى لن تعرف ماذا تعنى كلمة "أب" بعد الآن.

إن هدفيج معرضة لنوعين مختلفين من الهجوم على المعنى. إن جريجرز يحرمها من المعايير عن طريق إخراج الكلمات عن سياقها اليومى وجعله حتى الأسئلة البسيطة غير قابلة للإجابة تماما. لكن هلمر أيضًا يحرمها من المعايير عن طريق استخدام الكلمات باستمرار بطرق لا يمكن أن يعنيها. إذا كان على هدفيج أن تستمر فى الحياة فهى تحتاج أن تحب أباها. لكى تحبه يعنى أن تصدقه فيما يقوله من كلمات. لذلك ينبغى عليها أن تجعل نفسها تأخذ كل شئ يقوله هلمر حرفيًا - ساعتها عليها أن تتحمل خيبة أملها لكن هذا أفضل من أن لا تكون ابنة أب محب. إن انتحار هدفيج اليائس قد سببه رفض هلمر. إنها لا تستطيع أن تعيش إلا كإبنة محبة وهى لا تستطيع تحمل أن تسمع أن أباها المحبوب يعرفها - يعرف حبها - بشكل ليس أفضل من أن يظن أنها يمكن أن تخونه من أجل الحياة التى يمكن أن يشتريها المال. إن هدفيج لا تموت لأنها فهمت خطأً كلام هلمر عن ***حياتها*** حرفيًا لكن لأنها تفهم فقط فهمًا جيدًا بماذا يتهمها. ولكن وهو ما يدعو إلى السخرية - إذا لم تكن فى حاجة عميقة لأن تثق بهلمر لعلمت أنه لا يمكن أن يعنى ما كان يقوله عنها تماما كما أنه لا يستطيع فى الحقيقة أن يعنى معظم تصرحياته المسرحية. لكنها إذا تركت نفسها تعرف ذلك

فإن هلمر لن يصبح بعد ذلك الأب الذى تحتاج إليه وتحبه. وهى مجرد فتاة صغيرة. لذلك فعليها أن تختار: أن ترفض فهم الاستعارات أو أن تصبح كلبية - وتفقد الحب وهى تعلم ذلك. (يبدو هذا كوصف جيد لدكتور رلينج).

"كل كلماتها كلمات حب، أن تحب هذا هو كل ما تعرف أن تفعله" هكذا يكتب كافيل عن كورديليا. "هذه هى مشكلتها وهى سبب مأساة الملك لير" (٢٨) هدفيج هى كورديليا حديثة. كل كلماتها حب وموتها أيضًا لأن هدفيج ماتت لكى تبينَّ لهلمر ماذا يعنى الحب. فى كل مرة أصل فيها إلى الجزء الذى يقول فيه هلمر "هناك هذا الشك المريع -، ربما لم تحبنى هدفيج فى الحقيقة أبدًا" ويرد جريجرز بحماس "لكن يمكنك أن تحصل على دليل أنها تفعل" (١٠: ١٥٤ - ٥) تتملكنى نفس الشفقة ونفس الخوف. إن هدفيج تفعل ما كان جريجرز يطلب منها أن تفعله وتضحى بأعز شىء تملكه من أجل أبيها باستثناء أنه لم يقصده ***بهذه*** الطريقة. إنها تصدق كلمات هلمر وتقدم حياتها من أجله وطبعا هو لم يقصده ***بهذه*** الطريقة أيضًا. عن طريق موتها تريد هدفيج أن تعلمهما كيف يعنيان ما يقولانه إنهما لن ينتبها لدرسها.

الحاجة إلى النزعة إلى الشك: لماذا ينقص جينا صوتا

البطة البرية إذن هى عن تهديد الشك والطرق التى يكشف بها الشك عن نفسه حسب كلماتنا. لكنها أيضًا - وربما يكون هذا مفاجئًا - عن ***الحاجة*** إلى الشك. لقد مر فتجنشتاين نفسه بتجربة تهديد النزعة إلى الشك بأكثر حدة من

معظم الكتاب. إن كفاحه المستمر لكى يجد صوتا فلسفيا، إن رغبته فى الصمت، إحساسه بأن لا شىء يمكن أن يقال، أن المعرفة الإنسانية ربما لا تكون كافية – كل ذلك معروف جيدا. [٢٩] أن تجد صوتا معناه أن تؤكد وجودك. [٣٠] لكن قبل أن يفعل المرء ذلك ربما يكون من الضرورى أن يحس أن هذا مهدد.

السؤال الذى يثيره فتجنشتاين وكافيل هو هل مرة الممكن أن يجد المرء طريقًا للعودة إلى اليومى بعد أن يضل طريقه. هناك مشكلة أخرى – لم يناقشها فلاسفتنا كثيرًا – هى محنة هؤلاء الذين لم تكن النزعة إلى الشك إحدى خياراتهم. لدى انطباع أن *البطة البرية* تقول لنا إننا إذا شككنا فى العالم والناس فهذه هى ميزة كما أنها محنة. هذا يتضح من شخصية جينا التى تبدو أنها لم تشعر أبدًا بتهديد النزعة إلى الشك. إن جينا رائعة تماما فى نواح كثيرة. إنها بالتأكيد ليست مثالية. وهى ليست متمسرحة ولا نرجسية. إنها تقترب من القديسة الحقيقية لليومي، إنها تجسيد لبطولة النساء العاديات، واحة للإحساس العملى والتفهم الإنسانى لمشاعر الآخرين وسط المشروعات الجامحة للمجانين حولها.

حتى بكونها هكذا فإن جينا ليست بطلة وجودية. من الصعب فى الحقيقة أن نتفهم شخصيتها *فيما وراء مزاج مستو*،ويكاد يكون قدريا وقدرة تحسد عليها على التعامل مع الأشياء كما هي. إننا نستخدم جينا للكلمات مدهش: إن خلفيتها من الطبقة العاملة تتكشف فى أخطائها المستمرة فى النطق أو فى فهمها لكلمة

بمعنى كلمة أخرى. وعلى الرغم من أنها مصدر للكوميديا الحميدة فليس هناك شك فى أن إبسن يقصد أن نلاحظ نحن ذلك بخلاف هلمر وجريجرز هذه المرأة غير المتعلمة دائما عاقلة، تقول دائمًا ما تعنى وتعنى ما تقول. وفى نفس الوقت مع ذلك لا يعطى إبسن لجينا صوتًا مستقلاً لها بمعنى "إعطائها أداءها الذى يؤكد وجودها" cogito performance، لحنها الخاص بالوجود. (٣١)

ماذا أذن ينقص جينا الرائعة؟ ما هى هفوتها؟ يجب البحث عن الإجابة فى علاقتها بهدفيج. عندما يدفع هلمر هدفيج إلى أعماق الياس فإن جينا هى التى تصيح فى وجهه لكى ينظر إلى الطفلة:

هلمر:

لا تقتربى منى يا هدفيج. إذهبى بعيدًا ! لا أطيق رؤيتك. آه، تلك العيون -!

هدفيج:

(ملتصقة به وصارخة بصوت عالٍ) لا! لا! لا تتركني!

جينا:

(صائحة) أنظر إلى الطفلة يا إكدال! انظر إلى الطفلة!

هلمر:

لن أفعل! لا أستطيع! يجب أن أخرج، بعيدًا عن كل هذا!

(يبعد نفسه عن هدفيج ويخرج من خلال باب القاعة)

(١٠: ١٣٦)

إن رفض هلمر المخيف لأن ينظر إلى هدفيج هو مجاز يعبِّر عن رفضه الاعتراف بحبها له. يبينّ هنا المشهد أن جينا - التى تحب ابنتها حبا جمًّا ترى ما يفعله هلمر لهدفيج وهى مذعورة منه كما يبينّ أيضًا أن جينا عاجزة عن أن توقف هذا [٣٢] ماذا يقول ذلك لنا؟

بعد زيارة جريجرز الأولى لعائلة إكدال فى الفصل الثانى يصحب هلمر صديقه أسفل السلم. تقلق جينا وهدفيج - وقد تركتا وحدهما على خشبة المسرح - على حديث جريجرز الغريب:

جينا:

(تحملق فى الفضاء ، ما تخطيه موضوع فى حجرها) أليس هذا كلامًا غريبًا، أنه يريد أن يكون كلبًا؟

هدفيج:

سأقول لك شيئًا واحدًا يا أمي، - أعتقد أنه يعنى شيئًا مختلفًا بهذا.

جينا:

وماذا عسى أن يكون هذا الشيء؟

هدفيج:

لا أعرف – ولكن الأمر يبدو كما لو كان يعنى شيئًا مختلفًا عما قاله. طوال الوقت.

جينا:

هل تعتقدين ذلك حقيقة؟ نعم كان بالتأكيد غريبا.

(١٠ : ٨٧)

هنا تجد جينا عن حق كلام جريجرز المجازى "غريبا". لكن هدفيج هى التى كان عليها أن تشرح لها أنه ربما كانت كلمات جريجرز تعنى شيئًا أكثر وشيئًا مختلفًا: بخلاف أنها فهمت فكرة أن اللغة يمكن أن تستخدم بطرق تنفصل فيها عن العادي. لم تستطيع جينا فى إجابتها فقط إلا أن تعيد "كان بالتأكيد غريبًا. إنها غير قادرة على أن تتوسع فى ملحوظة هدفيج الذكية لذلك فهى لا تفهم ما تعنيه وبناء على ذلك هى لا تستطيع أن تساعد ابنتها فى أن تتعامل مع طريقة جريجرز المغوية والخطيرة مع الكلمات لأنها لا تدرك كم هى خطيرة. إن لدى هدفيج – من الناحية الأخرى – روح شاعرة على الرغم من أنها لا تستطيع بعد أن تصوغ ذلك إلا أنها تفهم بالسليقة كلا عظمة وهشاشة المعانى التى تربطنا بعضنا ببعض.

إن حياة جينا التى تعمل عملا شاقا علمتها قيمة الأشياء والأفعال لكنها لم تعلمها خطورة الكلمات. جينا عملية، تتعامل مع أرض الواقع ويمكن الاعتماد عليها وهى تهتم بالآخرين وتحبهم لكن ينقصها الحس الشعري، بالتالى ينقصها الأحساس بالمأساة أيضًا.

ربما كان هذا هو ما يعنى أن نتحدث عن الحاجة إلى النزعة إلى الشك: أنه إذا لم نكن قادرين على أن نختبر بأنفسنا محنة النزعة إلى الشك، الخوف من أننا سنكون غير قادرين على أن نكون مفهومين لأنفسنا وللآخرين فسنكون غير قادرين على أن نفهم كم هو سهل وكم هو قاتل أن نمزق الشبكة الرقيقة فوق الهاوية التى يكوِّنها معنى كلماتنا. (٣٢)

د. رلينج وكذبة الحياة

لا يمكننى أن أترك ***البطة البرية*** دون أن ألقى نظرة سريعة على إسهام د. رلينج فى مأساة هدفيج. إن أشهر سطر له هو عن "كذبة الحياة: "جرِّد الرجل العادى من كذبة حياته تمنع عنه سعادته أيضًا" (١٠: ١٤٥). ما هى بالضبط كذبة الحياة؟ هى قصة ما، خيال ما يضفى على المساعى العادية وغير المجيدة عظمة ميلودرامية: هروب آخر من العادي. إنه اختراع هلمر فى المستقبل، طبقة مولفيك Molvikالشيطانية، ربما اعتقاد جريجرز أن قدره هو أن "ينقذ" الناس عن طريق أن يقول لهم الحقيقة ويحثهم على أن يعيشوا على مستوى مثله العليا.

إبسن لا يعتقد أن على كل إنسان أن تكون له كذبة حياته. [٣٤] دكتور رلينج هو نقيض جريجرز ورله. جريجرز يسعى فى الأرض يدس المثل العليا على الناس. جريجرز يسعى فى الأرض مقدمًا لهم أكاذيب الحياة. كلا الرجلين وحيد وغير متزوج وغير سعيد. (فى مسرحيات إبسن المعاصرة، قدرة المرء على الزواج السعيد هو مقياس يكاد لا يخطئ لعلاقة الشخص بالعادي). بالمقارنة بجريجرز رلينج أكثر إنسانية وأفضل منه كثيرًا فى الاستماع إلى الآخرين وأفضل كثيرًا فى الحكم على الناس (يستطيع أن يرى من هو هلمر ويعرف أن هدفيج فى خطر) لكن مساندته الراضية لكذبة حياة هلمر وكلبيته الكلية ونزعته إلى الشك بعيدة المدى والصريحة تجعل منه شريكًا لهؤلاء الذين يتآمرون ليسلبوا حياة هدفيج المعنى. وكما يقول هلجه رونتج Helge Ronning فى سياق مختلف "د. رلينج يصف الدواء للروح" [٣٥] يبدو أن دكتور رلينج من أتباع بنتام* Benthamite يروِّج السعادة الكبرى لأكبر عدد من الناس إلاَّ أنه هو نفسه غير سعيد. عندما تتزوج مسز سوربى Mrs. Sorbye، حبه الضائع، من هاكون ورله فكل ما يعرف أن يفعله هو أن يذهب إلى حفل سكر. بنفس الطريقة جريجرز مثالى يعتقد أن من الحقيقة ينبع الخير والجمال إلاَّ أنه هو نفسه يوصف بأنه قبيح. من الممكن طبعا أن لا يثق د. رلينج بقيمة السعادة على الإطلاق. إذا كان الأمر كذلك فهو ببساطة محرك كلبى للآخرين، عدمى nihilistرسالته الدائمة للإنسانية هى آخر سطر فى المسرحية "الشيطان يصدقه" (١٠: ١٦٠). [٣٦]

---

* Jeremy Bentham صاحب فلسفة نفعية (١٧٤٨- ١٨٣٢)، المترجم.

كلا رلينج وجريجرز يرفض الاعتراف بحرية الآخرين. كلاهما مقتنع تمامًا أنه يعرف جيدًا ماذا يحتاجه الآخرون إن التذاكر الطبية prescription التى يقدمها د. رلينج تسر المتلقى أكثر من تذاكر جريجرز الطبية لكن الحقيقة هى أن تقديم الدكتور لهلمر كذبة حياته قد مكّن هلمر من أن يعيش بدون أدنى حاجة إلى النقد الذاتى والتغيير. لقد أكّد ودعّم أسوا ميول هلمر وبهذا ساعد على أن يجعله أبا كارثيًا لهدفيج.

جريجرز على الناحية الأخرى، ارتكب خطأ الايمان بعبارات هلمر. بمعنى من المعانى إذن، يمكن غفران سلوك جريجرز أكثر من سلوك دكتور رلينج طالما أن جريجرز يتصرف بجهل محفوف بالغموض. (بينما هو يعتقد أنه رسول الحق) فى الوقت الذى يتصرف فيه رلينج وهو على علم تام بالموقف إن رلينج ليست لديه الشجاعة لأن يدافع عن معنى الكلمات تماما كما لم تكن لديه الشجاعة ليفعل ما يمليه عليه كسب المرأة التى يحبها. إن تمسرح هلمر القاتل لم يلق إلاّ الدعم من دكتور رلينج.

ليس هناك بوق ناطق باسم إبسن فى *البطة البرية*. فى خطاب كتبه إبسن فى أثناء عمله فى *البطة البرية* كتب إبسن أن "منذ زمن طويل توقفت عن أن أنادى بمطالب كلية universal لأنى لم أعد أثق فى أن المرء يمكنه أن ينادى بأى من هذه المطالب الكليــة بأى حق داخلى inner right" (١٨ :٢٩) [٣٧]. بدلاً من أن يلقى علينا محاضرة جعلنا ننظر إلى الطفلة. فى قلب *البطة البرية* هناك طفلة

خائفة ومحبة تحاول جاهدة وتفشل فى أن تجعل للكلمات والعالم معنى. "إننا نتعلم اللغة ونتعلم العالم معاً" [٣٨].

٩

فقدان الثقة باللغة

أوهام الاتصال العامل

فى روزمر هولم

مقدمة

فى مسرحية روزمرهولم هناك خطاًن كبيران فى الحبكة يمثلان على خشبة المسرح (بالمقارنة بالحبكة المحكية عن الماضي):

- رجلان يودان أن يكونا متحدثين جماهيريين ويفشلان.

- رجل ينتهى به الحال إلى أن يشك فى كلمة المرأة التى يحبها. فى النهاية الفعل فقط هو الذى ينقذها فى نظره.

المسرحية مليئة أيضا بالإشارات إلى الصوت والتعبير، الاختناق suffocation والصمت، إلى السمع وعدم السمع، إلى فهم الآخرين وعدم فهمهم. وهذا يدلنا على أن الاهتمامات الكبرى لمسرحية روزمرهولم هى التعبير الإنسانى وإخفاقاته، كيف يتسنى لنا أن نشك فى قدرة الكلمات بصفة عامة وداخل العلاقة بين الرجل والمرأة بصفة خاصة. باختصار روزمرهولم هى عن النزعة الشكّية اللغوية وعواقبها فيما يتعلق بالحب.

الشكّاك اللغوى هو رجل يمر عنده الطريقة إلى النتيجة موضع الشك (أن الآخر other غير قابل لأن نعرفه من الناحية الميتافيزيقية، أنا غير قابل لأن يعرفنى الناس من الناحية الميتافيزيقية) عبر طيبة أمل عميقة فى اللغة. إذا كنت أنا شكّاكا لغويًا فأنا مقتنع أن اللغة تفشل فى مهامها المتعلقة بالتعبير. ساعتها تفقد الكلمات قيمتها وأصل إلى أن أشعر أنى لا أستطيع أبدًا أن آمل أن أعرف الآخرين أو أن يعرفوننى طالما أن الكلمات هى كل ما أستطيعه.

فى مسرحية روزمرهولم يتم ترك الخارجى بشكل تصاعدى لحساب الداخلي. يتحرك الفعل المسرحى والشخصيات بعيدًا عن الجمهور وفى اتجاه الخاص بشكل حاد، بعيدًا عن الجسد وفى اتجاه الروح. إذا فهمنا احتفال الزواج على أنه يمثل اعتراف الجمهور بالرغبات الخاصة - أى لحظة يتماس فيها العام والخاص - إذن فإن احتفال الزواج الوهمى فى نهاية المسرحية (ليس هناك فى روزمر سلطة عامة مخوّلة وليس هناك شهود) هو مجاز يعبر عن الرفض النهائى للجماعة الإنسانية. بعد هذا الاحتفال تعلن ربيكا وروزمر وهما على وشك الموت تماما معا أنهما واحد.

هذا الزعم يميِّز نقطة النهاية فى رحلتهما بعيدًا عن الجسد نحو الروح. (الأرواح فقط هى التى يمكنها أن تندمج: الإجساد تقل منفصلة بشكل يائس حتى - أو بالأحرى بشكل ملموس أكبر - فى عملية الجنس. مسرحية روزمرهولم إذنا ترينا كيف أن النزعة الشكية اللغوية يمكن أن تقودنا إلى رفض الطبيعة

الخارجية وتفضيل الطبيعة الداخلية (متمثلةً فى شكل مجازى فى السرية والانعزال والنفى من المجتمع) وتصل إلى الحد الذى يكون الموت فيه هو النتيجة الممكنة الوحيدة.

إلا أن روزمرهولم - فى الوقت نفسه - هى مسرحية. المسرح هو فن المحدودية finitude، هو الشكل الفنى الذى يجسِّد الانفصال separation بدرجة أقوى من أشكال الفن الأخرى. وهو أيضًا أكثر الفنون اتصافًا بالصفة الخارجية external هو الفن الذى يتحدانا بشكل أكثر حدة لنعترف بالتعبيرات الإنسانية.(١) ونحن جالسون فى مقاعد الجمهور نشاهد روزمرهولم يجب علينا أيضا أن نستمع إلى كلمات روزمر وربيكا. وفى هذه المسرحية ليس لدينا إلا الشخصيات على خشبة المسرح عندما يتعلق الأمر بفهم هذه الشخصيات. بقبولنا انفصالنا عن هذه الشخصيات عن طريق اعترافنا بمحنتها فإننا نفعل ما لا يستطيعون هم أن يفعلوه لبعضهم البعض. إن التأكيد الدائم على المسرح والتمسرح فى المسرحية هو نقيض رحلة روزمر وربيكا خارج الظروف الإنسانية.

التمسرح على الطريقة الميلودرامية

حتى النظرة العابرة إلى روزمرهولم تكشف الكثير عن العناصر الميلودرامية ومن بين أكثرها وضوحًا صراع القوى السياسية وتنافس امرأتين من أجل رجل والزنا وزنا المحارم والجنون والقتل والانتحار و - وهو ليس أقلها - "عاطفة بيتا الجامعة العاتية" (١٠: ٣٧٧) و "رغبة ربيكا العاتية وغير القابلة للسيطرة عليها"

(١٠ : ٤٢٦). إن البيت المسمى روزمرهولم، بالإضافة إلى ذلك، هو بيت ريفى كبير قديم وكئيب على الطريقة القوطية، مكان تتسابق فيه الخيل البيضاء الشبحية، نذر الموت، عبر الحجرات المقبضة حيث الأطفال لا يصرخون مطلقا وحيث البالغون لا يضحكون مطلقًا. [٢]

إن الميلودراما هى طريقة للتمسرح الملح المبالغ فيه، هى جهد لدفع التعبير الإنسانى إلى أقصى حدوده كثافةً. هكذا رأى بيتر بروكس Peter Brooks أن الميلودراما تجسد "الرغبة فى التعبير عن الكل" وبيَّن كافيل أن سجل register الميلودراما هو فوق كل شىء سجل للصوت. [٣] إنها تطلق صورًا للاختناق saffocation والخنق strangulation والغناء والصياح والبكاء وصورًا تتصل بالأذن والسمع والأصوات والصمت. هذه جميعها صور أو موتيفات سائدة فى مسرحية روزمرهولم.

فى روزمرهولم - بالإضافة إلى ذلك - تصبح الميلودراما ميتامسرحية: تمسرحها نفسه تذكرنا بأننا فى مسرح. ينبع هذا التأثير ليس فقط من الكثافة التعبيرية للطريقة الميلودرامية ولكن من حقيقة أن روزمرهولم بصوت يكاد يكون عاليا تجذب الانتباه إلى استخدامها الخاص للحيل الميلودرامية وتلك المتعلقة بالتمسرح. وأفضل مثال هو المشهد الأخير حيث تحكى مسز هلسيذ وهى تطل من النافذة للجمهور ماذا يحدث فى آخر لحظات ربيكا وروزمر على الأرض. "يا يسوع الجميل! هناك الأبيض - يا إلهي، إنهما هما، كلاهما، على الجسر!

فليرحم الله المخلوقات المخطئة! إنهما يعانقان أحدهما الآخر! (تصرخ بصوتٍ عالٍ) آه! يسقطان! - كلاهما! في الشلال. النجدة! النجدة! (تهتز ركبتاها، ترتعش وهي تمسك بظهر كرسي، تكاد بالكاد أن تصوغ كلماتها). لا . لا نجدة الآن. الزوجة الميتة أخذتهما" (١٠ : ٤٣٨). تلفيق concoction قوى للعاطفة الخاطئة وانتقام الزوجة الميتة والخيل الأبيض الشبحي لروزمرهولم وقد تم رش sprinkle عليه قدر كبير من استدعاء القوى الكبرى، أي حكاية مسز هلسيذ مليودراما قح. حتى أحد إيديولوجيي النزعة إلى الحداثة مثل أتله كيتانج Atle Kittang يعترف بأن هذا المشهد هو "إبسن في أكثر حالاته ميلودرامية". [٤] لكن هذه السطور هي أيضا مناجاة للنفس مقصود منها أن تذكرنا بأن موت روزمر وربيكا موت مسرحي - أنه يحدث في مسرح.

أن هذا تأثير متعمد أمر لا شك فيه. لأن في مسرحية روزمرهولم هناك مناجاة للنفس قصيرة في نهاية كل فصل. [٥] في المسرح الحديث الواقعي تكون المناجاة علامة على الكتابة المؤسلبة stylized "غير الواقعية" تذكرنا بالأوبرا والتراجيديا الكلاسيكية. إن روزمرهولم في نفس الوقت تثير وترفض مثل هذه التداعيات associations لأن مناجاة النفس فيها لا تستحق الاسم: فهي تعمل بشكل يكاد يكون كاملاً على أن تشد الانتباه إلى حقيقة أن هذا هو مسرح بالتحديد في الوقت الذي يقترب كل فصل فيه على الانتهاء. إن مناجاة مسز هلسيذ الأخيرة لنفسها هي الأطول كثيرًا. أما حالات المناجاة الأخرى فليست طويلة بشكل خاص ولا مكثّفة بشكل خاص. في نهاية الفصل ١ مثلاً تتمتم مسز

هلسيذ لنفسها: "يا يسوع الجميل! ميس وست هذه. الطريقة التى تتحدث بها أحيانًا (١٠: ٣٧١).

قبل نهاية الفصل ٣ مباشرة تشاهد ربيكا روزمر وهو يشق الطريق الطويل حول الشلال إلاّ أنها مرة ثانية:

(محدثة نفسها فى رقة) ليس عبر الجسر اليوم. يلف. لن يعبر أبدًا قناة الطاحونة millrace . أبدًا. (تترك النافذة) نعم، - نعم، إذن" (١٠: ٤٢٠). هذه لحظة مهمة لأن هنا تقرر ان تفقد الأمل فى روزمر وتترك روزمرهولم. (فى سطرها التالى تطلب من مسز هلسيذ أن تحضر صندوق ثيابها من الغرفة العليا إلى أسفل).

المثال الأخير هو جملة روزمر الحائرة "ما - هذا؟" فى نهاية الفصل، (١٠: ٣٩٨). بما أن إبسن قد تأكد من أن الجماهير والقراء يشتركون فى وجهة نظر روزمر وهو يقف هناك وحده وهو مندهش على خشبة المسرح فى نهاية الفصل فإن السؤال يكتسب أهمية عاجلة قصوى. ولأن هذا يحوّل الفصلين الأخيرين إلى كشف بطئ عن الذنب والبراءة فهذه هى استراتيجية ميلودرامية حقيقية تزيد منها أكثر الإشارة - على طريقة كونان دويل Conan Doyleعند كرول - kroll إلى "لغز قناة الطاحونة" والذي سبق أن شد انتباهنا إلى السر الذى كان يتم تركيبه. (١٠: ٣٨٤). [٦] بهذه الطريقة تعمل مناجاة روزمر على زيادة الإحساس باللغز الذى يحيط بربيكا والفصل ينتهى وعلى أن تجعلنا على أحر من الجمر حتى يفتح الفصل التالى.

مشروع روزمر المثالى

يجسد روزمر مثالية شيلر. كما رأينا فى الفصل ٣ رأى شيلر أن على الفن أن يرتقى بنا عن طريق تجسيد أو الإشارة إلى المثالي، والذى كان فى النهاية التعبير الكامل والحر عن الطبيعة البشرية. الطبيعة الإنسانية - كما نتذكر - جاءت فى شكلين: طبيعة إنسانية "فعلية" actual وطبيعة إنسانية مثالية أو "حقيقية". الجمال الحق - ولذلك الحرية الإنسانية الحقيقية - تتعارض مع السوقى والفظ - وليس أقل - مع الإفراط فى الانغماس فى الجنس والذى اعتبره شيلر جزءًا من الطبيعة البشرية الفعلية ولكن ليست الطبيعة الإنسانية الحقة. عن طريق التوصية بإضفاء الطابع المثالى المفرط على النساء (باعتبارهن حاملات مظاهر النوع) ألهمت جماليات شيلر المثالية تكاثر proliferation الأوهام الأدبية فى القرن التاسع عشر حول "المرأة النقية".

إن حقيقة أن روزمر كان يعتبر مثاليًا فى زمن إبسن أمر يؤيده جورج برنارد شو George Bernard Shaw والذى اقترح فى ، ١٨٩١ أنه يجب قراءة نهاية مسرحية **روزمرهولم** كنقد صريح للمطلب المثالى بأن تضحى المرأة النقية والصادقة والصالحة بكل شىء من أجل الحب: "إن الحجاب الرقيق للمطالبة بدليل ما يتبعه من طلب وحشى من المرأة أن تقتل نفسها لكى تعيد للرجل ثقته فى نفسه يسقط: إن الذى يدفع روزمر فى الحقيقة هو خرافة الكفارة expiation عن طريق التضحية." (٧)

ما هو مشروع روزمر؟ فى بداية مسرحية ***روزمرهولم*** يبدو أنه نفس مشروع شيلر والرومانسيين: العمل على مقدم عالم جديد عن طريق تغيير الروح الإنسانية. إن روزمر – وقد رفض أن يقف إلى جانب أى من الطوائف الموجودة – سيشترك فى "عمل التحرير the work of liberation : خلق ديموقراطية حقيقية. فى هذا البلد" (١٠: ٣٦٦). "المهمة الحقيقية للديموقراطية – هكذا يستأنف روزمر – "هى أن نجعل كل إنسان فى هذا البلد إنسانًا نبيلا: وهذا يتحقق عن طريق "تحرير العقل وتطهير الإرادة" (١٠: ٣٦٦).

عندما تحيط الشكوك بروزمر فى الفصل ٢ تتطق ربيكا بالمشروع الذى عملت بجد على أن تلهمه به:

ربيكا:

أنت أردت ان تتدخل فى الحياة النابضة، – فى حياة اليوم النابضة، – كما تعودت أن تقول. ستذهب كضيف يقوم بالتحرير من بيت لآخر تكسب القلوب والعقول. تخلق بشرًا نبلاء فى كل مكان – فى دوائر تتسع دائما. بشرًا نبلاء.

روزمر:

بشر مبتهجون ونبلاء.

ربيكا:

نحن مبتهجون.

روزمر:

لأن البهجة تجعل العقول نبيلة يا ربيكا.

(١٠: ٣٩٤)

بالنسبة لروزمر يتم إثبات النبل الحقيقى للنفس بوجود قيم ***الحرية والبهجة*** الرومانسية بدرجة عالية جدا. [٨] وهو يشدد على الحاجة إلى السلام والمصالحة بطريقة مثالية عالية. "الناس يصبحون أشرارًا فى المعركة الدائرة الآن. يجب أن يدخل السلام والبهجة والتصالح إلى عقولهم. هذا هو السبب فى أننى الآن أخطو إلى الأمام وأعترف بشكل علنى من أنا" (١٠: ٣٦٩).

إن الفعل traede frem والذى ترجمته "يخطو إلى الأمام" يعنى أيضا أن "يظهر appear"وله إيحاءات قوية بوصف العهد الجديد The New Testament لظهور المسيح كقائد ونبي. هذا الفعل الخاص إذن يعنى كشف اللثام أمام الجمهور عن صفات كانت فى السابق خاصة أو مخفية. بالإضافة إلى ذلك فإن روزمر يربطه فورا بفكرة اعتراف المرء بهويته. ويبدو أن روزمر يقصد أنه يسمو بالآخرين عن طريق ***الكشف عن نفسه***. هذه الفكرة هى فى نفس الوقت متكبرة arrogant بشكل صارخ (بـ "الخطو إلى الأمام" سينقذ الإنسانية". هل يرى روزمر نفسه المسيح؟) وديموقراطية بشكل مدهش (لأن روزمر لديه إيمان كامل بأن الجماهير يمكنها أن تتغير، أن كل شخص مفرد على الأرض يمكن أن يكون ارستقراطيا). [٩]

لو كان هذا صحيحـا إذن فروزمر يفهم مشروعه الخاص بنفس اللغة التى تفهم بها الجماليات المثالية العمل الفني. تمامًا كما يسمو بنا العمل الفنى عن طريق تجسيد الجمال كذلك فكشف روزمر عن ذاته - عن جماله الداخلي؟ عن روحه نفسها؟ - سوف يسمو بالرجال والنساء الذين سيزورهم فى بيوتهم ويغمرهم بالبهجة والسلام والانسجام (مرة ثانية أفكر فى بترا petrae عند بيورنسون Bjornson بعد تجربتها الأولى فى المسرح). وهذا يشرح أيضا لماذا يشعر روزمر بعدم القدرة على أن يتقدم إلى الأمام بمجرد أنه شعر بالذنب عن موت بيتا Beataفى الفصل ٢ لأنه إذا كان فهمه لرسالته هو أن يكشف عن نفسه كمثال للطبيعة البشرية المثالية إذن فالذنب والخطيئة يجب أن يتم إبعادهما وإلاَّ يكون ببساطة مقدما مقناعًا: وبدلاً من الكشف الحميم عن النفس سيكون هناك المسرح.

فى النهاية إذن مشروع روزمر هو عن الوجود being وليس عن الفعل action. لكن روزمر لا يستطيع أن يعرض نفسه فقط كلوحة مثالية أخرى. إنه لا يزال فى حاجة إلى الوصول إلى أرواح الرجال والنساء عن طريق التحدث إليهم. إن السؤال عن ماذا سيقوله روزمر بالضبط عندما يزور بيوت هؤلاء الذين هم فى حاجة إلى النبل (هنا أصداء من جريجرز ورله وهو يدس "المطلب المثالي" على العمال هناك فى هويدالن Hojdalen) يظل بلا إجابة فى ***روزمرهولم***. وهذا يخبرنا بشىء مهم جدا عن علاقة روزمر باللغة. لكى نكون أكثر وضوحًا بالنسبة لدور اللغة فى روزمرهولم من الضرورى الرجوع إلى أولريك برندل Ulrik Brendel قرين روزمر الغريب.

أولريك برندل: مسرحة اللغة

إن وهم روزمر بالكشف عن النفس وضع فى إطار ساخر بوصول برندل فى طريقه ليلقى برسالته - مثله العليا - إلى الجماهير. يريد برندل أيضا أن "يخطو إلى الأمام". إلا أن فى حالته التعبير مرتبط بفكرة المسرح: "أريد أن تدخل فى الحياة بيد نشطة، تقدم للإمام. أسرع. قم بالأداء. "(١٠: ٣٦٢). (١٠) إن الإحساس بالأداء موجود أيضا فى نية برندل أن يتحدث فى الصالات الكبرى بينما يرى روزمر نفسه ضيفا فى بيوت الناس. برندل - بالإضافة إلى ذلك - يرتبط بالشعر والمسرح وقوى الخيال: فى بداية المسرحية صورته عن نفسه هى صورة شاعر - بنى منطفئ إلى حد ما من الخارج لكنه من الداخل لا يزال متوهجا.

عندما يظهر برندل فى الفصل ١ نعلم أنه يلبس ملابس صعلوك متشرد، أنه مؤلف لبعض الوقت، أنه اعتاد أن يكون عضوًا فى فرقة مسرحية متجولة وأنه قضى وقتًا فى الملجأ (انظر ١٠: ٣٥٩). الأهم من ذلك أنه كان معلّم يوهان روزمر عندما كان صغيرًا حتى طرده والد روزمر الصارم بسبب آرائه الراديكالية. وهناك إيحاء قوى بأن لديه مشكلة تتعلق بالشراب. برندل فى نفس الوقت فنان وصعلوك متشرد ومهرج. إن الفكاهة التى يضفيها على *روزمرهولم* تذكرنى بكوميديا *فى انتظار جودو*.

يتكلم برندل بعبارات ثابتة وأجزاء من مقتطفات. بالنسبة لبرندل فعل الكلام نفسه مع شخص آخر هو شيء يبذل، مجهود، نوع من الأداء. إنه يمسرح بالتأكيد محاولاته فى الاتصال. هكذا بعد أن شرع فى مشروعه لروزمر وربيكا ودكتور كرول Dr. Krollفى غرفة المعيشة فى ***روزمرهولم*** يسميهم برندل "جمهوره ويلاحظ بصراحة تأثيره عليهم" : الجمهور قد تأثر. هذا يثلج صدرى ويقوى إرادتي. والآن سأتقدم إلى الفعل" (١٠: ٣٦٣).

يقدم برندل نفسه – وكله إصرار على أن يلقى بحديثه الكبير فى المدينة – كرجل ذى رؤية وخيال وبصيرة إن مشروعه هو انفصال عن ماضيه لأنه حتى الآن كان دائمًا يفضَّل المتعة الأنانية لفكره هو: "أحب أن أستمتع بمباهجى فى الوحدة. ذلك لأنى ساعتها استمتع بها بمقدار الضعف: بمقدار عشرين ضعفًا. أرأيت – عندما تغمرنى الأحلام الذهبية – عندما تصيبينى بالدوار وتذهلنى – عندما تولد داخلى أفكار جديدة مبهرة بعيدة المدى – تهوِّى على بأجنحتها المحلقة، – أصوغها فى قصائد ورؤى وصور. فى تخطيط كروكي، هل تفهم" (١٠: ٣٦٢).

وهو يطوِّر هذه "التيمة" لا يمكن أن نخطئ فهم الإشارات النرجسية إلى أمراء الشعر وكذلك صور البلع swallowing والغثيان:

برندل:

كم استمتعت بالمباهج وبلقها جميعا فى زمانى يايوهانز السعادة الغامضة بسبب خالق الشكل، – فى تخطيط كروكى كما قلت، – التصفيق، العرفان

بالجميل والشهرة وباقة زهور أمير الشعراء، - كل هذا تلقته يداى المرتعشتان بفرح. مشبعًا نفسى فى تخيلاتى السرية بمثل هذه النشوة - هائلة جدا، مبهرة، جدا- !

كرول:

هم Hm

ربيكا:

لكنها لم تكتب أبدا شيئًا على الورق.

برندل:

ولا كلمة. إنه العمل الشاق للكتابة على الورق دائمًا ما أثار فى نفسى الاشمئزاز المصحوب بالغثيان"

(١٠ : ٣٦٣)

الفعل " svoelge" يبلع يبدو غريبًا جدًا هنا. إن الدلالات الجانبية هى للنهم greediress المتعلق بالفم، لشىء يشبه تلذذ الطفل بالطعام. ويتحدث برندل أيضا عن "إشباع نفسه". هنا يكتب إبسن maette sig وهو فعل يعنى عادة أن يشبع المرء نفسه عن طريق الأكل. إذا تحدثنا بلغة علم النفس هذه صور فمّية oral. [11] إن نفس استخدام كلمة svoelge غير العادى يظهر مرة أخرى فى

المسرحية، هذه المرة وقد نطقها روزمر (انظر ١٠: ٣٩٥، سأعود إلى هذه القطعة فى سياق مختلف).

الفعل svoelge يربط بين برندل وروزمر مؤكدًا أوجه الشبه بين طموحهما وفشلهما. بتركيزه على الزور وهى المنطقة التى نأخذ فيها الأشياء إلى داخل الجسد ونطرد الأشياء منها فإن الفعل يربط الإحساس بالمتعة فى الخيال وغثيان برندل من فكرة الكتابة. إذا أخذنا فى الاعتبار أن من المستحيل البلع والكلام فى الوقت نفسه فهذا يذكرنا بأن الزور هو أيضا موقع الصوت والنفس وعليه فهو مكان الاختناق والخنق. وهناك أيضا استخدامان غير معتادين للفعل kvoele "يخنق" الأول فى عرض روزمر الزواج على ريبكا حيث يتكلم عن "خنق" strangling ذكريات بيتا (انظر ١٠: ٣٩٧) ثم عند نهاية المسرحية عندما تقول ريبكا إنها لا تستطيع التفكير فى شىء يمكن أن "يخنق" شكوك روزمر (انظر ١٠: ٤٣٥).

إن فعلى svoelge و kvoele يثيران أفكارًا عن التعبير المفروض بالقوة، التعبير الذى يتم إسكاته. فى مناقشة عن الدافع الميلودرامى لـ "التعبير عن كل شىء" يكتب كافيل: "إنى مدفوع إلى أن أشدِّد على الحالة التى أرى أنها تسبق وتؤسس إمكانية وضرورة "الرغبة فى التعبير عن كل شىء" بالتحديد الرعب من عدم القدرة المطلقة على التعبير والاختناق والذى يكشف عن نفسه فى الوقت نفسه على أنه الخوف من القدرة المطلقة على التعبير. التعرية غير المشروطة،

إنها الحالات المتطرفة لانعدام الصوت" [١٢] فى مزيد من استكشاف هذه المخاوف يذكر أنه "يمكن أن يظهروهم على شكل الخوف من عدم وجود أى شىء على الإ. . 'تقوله". [١٣] برندل حالة نموذجية لأنه يفكر فى داخل نفسه على أنها "حصالة مغلقة" عندما جاء الوقت أخيرا ليفتحها اتضح أنها خالية تماما: حقيقة أنه ليس لديه ما يقوله، ليس لديه معان يشاركها الآخرين (١٠: ٤٣٢).

إن صورة الحصالة المغلقة بالمفتاح تعبر بجلاء عن الفكرة التى تؤكد الخوف من عدم وجود شىء يقوله المرء: بالتحديد فكرة أن الروح، النفسى الداخلية، هى شىء سري، شىء مخبأ بعيدًا، وغير متاح للآخرين. [١٤] من هنا يصبح من السهل الانتقال إلى فكرة أن الجسد الإنسانى هو عقبة أمام فهم العقل الإنساني. الخطوة الثانية هى أن نعتبر اللغة لغة: كأداة معيبة جدا علينا أن نستخدمها مع الآخرين بسبب عدم شفافية opaqueness الجسد. إن برندل مثال كامل لهذا المنطق لأنه يحلم بأنهم سيفهموه.

بل سيعجبون به - دون أن يتعين عليه أن يكتب كلمة: إنه وهم الاتصال الكامل دون وساطة اللغة.

إن وهم الاتصال الكامل - وهو فى أساسه شكيٌّ - بين روحين يقلل من قيمة الجسد ولكنه يقلل من قيمة اللغة أيضا لأنه يجرد الكلمات من كل قيمة: الكلام البشرى يمكنه فقط أبدا أن يكون البديل الأفضل فيما يتعلق باتصال الأرواح الحقيقى الخالى من الكلمات، مرة ثانية برندل هو الحالة العينية الكاملة لأنه

يعتقد أن مثله العليا كنوزًا مغلقًا عليها داخل حصالته الداخلية ويتخيل أن مشاركته إياها مع الآخرين سوف يحط من قدرهم: "لماذا أدنِّس مثلى العليا فى الوقت الذى أستطيع فيه أن أستمتع بها فى نقائها وبنفسى؟" (١٠: ٣٦٣).

إن وهم الاتصال الكامل للأرواح يصطدم تماما مع فكرة القاء كلمات أمام الناس. إن الأحاديث إلى الجمهور لا تتطلب فقط كلمات. إنها تواجهنا بحرية استجابة الآخرين. نحن لا نستطيع ببساطة أن نعتبر أن فهم الجمهور لكلماتنا بالطريقة التى نفهمها نحن أمرًا مفروغًا منه: عندما نتحدث إلى الجمهور فإننا نخاطر بالرفض. وعلى سبيل المقارنة إن وهم الاتصال الكامل بين روح وروح يبدو متعسفًا لأنه لا يفتح أى مجال لحرية الأخر فى الاستجابة: تحت وهم الاندماج المنسجم للأرواح يكمن رفض للاعتراف بآخرية الآخرين.

برندل إذن شكاك لغوي. قد يكون العمل المرهق للكتابه "جيدا بما فيه الكفاية بالنسبة لإبسن لكنه ليس جيدا بما فيه الكفاية لبرندل. لأن الكلمات ببساطة لها معان محددة فقيمتها تحط من القدر وتدمر: إن برندل لا يستطيع أبدًا أن يستمتع بأفكاره إذا ذهب فيما وراء "التخطيط الكروكي" .rough outline إن مشروع برندل محتم عليه بالفشل عن طريق عدم ثقته هو فى اللغة. إن مصيره استعارة كاملة وكوميدية بشكل مظلم عن معنى ***روزمرهولم***.

بعد أن يعود برندل من روزمرهولم لم يعد فشله يسأل روزمر إذا كان لديه مثل عليا زائدة عن حاجته لأنه ليس لديه مثل عليا .

يقوم بإدانة مريرة لمورتنسجارد فيزعم أن ذاتية مورتنسجارد نفسها قد تلوثت بواسطة الأحوال الاجتماعية الوضيعة التى يتطلع إلى التحكم فيها: "بيتر مورتنسجارد له القدرة على فعل كل شىء. يستطيع أن يفعل أى شىء يريده. لأن بيتر فى مورتنسجارد لا يريد أبدًا أكثر مما يستطيع أن يفعل. وبيتر مونتسجارد قادر على أن يعيش حياة بدون مثل عليا" (١٠: ٤٣٣). إنه رجل لا يمكنه فعلا أن يتخيل أى شىء يفوق قدراته وهو بذلك النقيض الكامل لروزمر. إذا كان المثل الأعلى لروزمر هو أن يسمو بالآخرين بالكشف عن أعماق روحه فمورتنسجارد هو رجل تكمن أعماق شخصيته فى التعبير عن القوى الاجتماعية. إذا كان المستقبل ينتمى إلى مورتنسجارد فإن الحداثة البورجوازية لا مكان فيها للأرواح.

بعد فشله المدوىّ تتحول أوهام برندل عن الوفرة إلى أوهام عن الخواء. فالآن يدعى أنه يعانى فقط من "مرض الحنين إلى الفراغ العظيم" (١٠: ٤٣١). إن سطور برندل الأخيرة وهى مليئة بالإشارات إلى السلبية والعدم nothingness تُنطق بأسلوبه المتمسرح المعتاد. لكن إذا ظل برندل متمسرحًا فى لحظات حزنه الشديد فذلك لأنه يتكلم الآن وهو يعرف أنه ليس لديه شئ ليعبر عنه (ما الذى يمكن أن يكون أكثر تمسرحًا من أداء لا شئ؟) وكالمثالية نفسها لقد عاش بعد أن مات: إنه شبح فى طريقة إلى الفناء.

رفض ربيكا

فى نهاية الفصل ٢ ترفض ربيكا بعنف عرض روزمر للزواج منها. الأكثر من هذا أنها ترفض أن تشرح لماذا. إذا حدث وسأل مرة أخرى لماذا لا تريد أن تتزوجه فالسبب أن الأمر انتهى بينهما كما تقول، ويترك روزمر وحيدًا على خشبة المسرح لينطق بجملته الميلودرامية" ماذا - يكون - هذا؟" (١٠ : ٣٩٨).

لقد شارك النقاد والجمهور دهشة روزمر. "روزمر لا يستطيع أن يفهم هذا الرفض" هكذا كتب فرويد فى مقاله الشهير عام ١٩١٦ عن روزمرهولم". "ولا نزال لا نستطيع إلاَّ فهمًا أقل منه نحن يا من نعرف المزيد عن أفعال ومخططات ربيكا. [١٥] إن نظرية فرويد هى أن ربيكا ترفض روزمر لأنه يعانى من الذنب بسبب علاقة جنسية سابقة مع أبيها بالتبنى الراحل د.وست. هذا يشرح لماذا يأتى كشف كرول فى الفصل ٣ - أن د. وست كان على الأرجح أباها الحقيقى كصدمة لها - أعتقد أن هذا صحيح. ولكن وكما يقر فرويد عن حق المشكلة هى أنه لم يشرح بعد لماذا ترفض ربيكا أن تتزوج روزمر فى نهاية الفصل ٢ - أى قبل أن تعرف أن د.وست قد يكون أباها الحقيقى بوقت طويل ولأنى لا أجد محاولة فرويد لحل هذه المشكلة مقنعة بشكل خاص سأحاول أن أقترح قراءة أخرى لرفض ربيكا. [١٦]

أولا وقبل كل شىء يجدر بنا أن نلاحظ أن إبسن نفسه لم يجد دافع ربيكا محيِّرا بهذه الدرجة: "لا أعتقد أن شخصية ربيكا صعبة الاختراق والفهم" هكذا

كتب إلى ممثلة شابة فى ١٨٨٧ (١٨: ١٣١). [١٧] إنى أفهم ذلك على "أن كل ما نحتاج أن نفعله لنشرح رفضها هو أن نأخذ شرحها هى مأخذ الجد. على أية حال فى نهاية الفصل ٢ تعرف شيئا لا نعرفه: بالتحديد أنها استخدمت مفاتنها لتجعل بيتا Beataتقع فى حبها - يستخدم إبسن لفظ "الحب أو الافتتان البائس" ليصف مشاعر بيتا تجاه ربيكا - فقط لكى ينجح فى أن يوقع بالمرأة سريعة التصديق المزعزعة unstable والمفتونة فى قناة الطاحونة (١٠: ٤٠٩).

فى الفصل ٤ تشرح ربيكا أنها لا تستطيع أن تقبل عرض روزمر لأنه فى وقت عرضه الزواج عليها كان قد نجح أصلاً فى السمو بها عندما وصلت إلى روزمرهولم كانت حرة ونشيطة ومستعدة لترتكب جرائم لتصل إلى أهدافها لكن الحياة مع روزمر قد غيرتها - مزيلا رغبتها الجنسية الجامحة وغامرًا إياها - بدلا من ذلك - بالحب النقى الزاهد. وبرغم هذا كله تعترف ربيكا أن هذا التحول قد دمر الشىء الوحيد الذى كانت تريده من الحياة : السعادة:

"ربيكا:

إن رؤية الحياة من منظور روزمر يسمو بالنفس.. لكن - (تهز رأسها) - لكن - لكن -

روزمر:

لكن؟ ماذا؟

ريبكا:

لكنها تقتل السعادة، كما تعرف.

(١٠: ٤٢٩)

ريبكا - وقد عاشت فى روزرهولم قد تحولت من نتشويه غير أخلاقية amoral Nietzschean إلى مثالية متخلصة من الذنب فى مرحله ما بعد المسيحية. إنها هى أيضا قد وصلت إلى اعتبار الجنس سقوطًا، كشىء من الدرجة الثانية إذا ما قورن بالنقاء المكثف الذى زرعه فيها روزمر. "كل شىء آخر- تلك الرغبة الحسية القبيحة انجرفت بعيدا جدًا عنى.. ثم استيقظ الحب بداخلي. حب عظيم منكرًا للذات يقنع بالطريقة التى نعيش بها نحن الاثنين معًا" (١٠: ٤٢٨).

ريبكا هنا تكشف عن أسباب قوية بل قهرية compelling لترفض طلب روزمر للزواج منها. قد يكون المثاليون قدرأوا وأن تلك الأسباب كافية تمامًا (نفس فكرة أن ريبكا" تريح من جريمتها "يمكن أن تكون خطيئة بالنسبة لهم إلا أن فرويد (وكل النقاد الآخرين الذين خطوا خطوه) وجد أنها أسباب ضحلة من الناحية العاطفية. حتى لو صدقنا ريبكا تصديقًا كاملاً فإن المسرحية لا تزال تعطى الانطباع بأن هناك فى رفضها أكثر من هذا. يصبح هذا واضحًا إذا نظرنا إليه فى ضوء التيمة الرئيسية فى روزرهولم: بالتحديد التعبير والاتصال واللغة أو بطريقة ملموسة أكثر - العلامات الكثيرة التى تدل - لسبب أو لآخر - على أن روزمر لا ينصت لريبكا.

صمم روزمر

يظهر روزمر نفسه دائما مذنبا "بصمم معين فى علاقته بربيكا جدا. يلقى الضوء الشديد على هذا فى المشهد الأول نفسه من الفصل الثانى الذى يفتتح بقطعة من المحادثة واضحة التفاهة. روزمر فى مكتبه وظهره للجمهور يفر الورق فى بامفليت فى مكتبته عندما تسمع طرقة على الباب:

روزمر (دون أن يستدير)

أدخل.

(تدخل ربيكا وست فى روب دى شامبر)

ربيكا:

صباح الخير.

روزمر (ينظر فى البامفليت التى معه)

صباح النور يا عزيزتي.

هل تريدين شيئًا؟

ربيكا:

فقط أردت أن أسمع منك إن كنت قد نمت جيدا.

روزمر:

لقد نمت نومًا عميقا، نومًا ممتعًا. لا أحلام -، (يلتفت حوله) وأنت؟

ربيكا:

نعم. شكرًا . قرب النهار، على الأقل -

روزمر:

لا أعرف متى شعرت براحة البال كما أشعر الآن. كان شيئًا جيدًا أن أقول ذلك.

ربيكا:

نعم ما كان يجب عليك أن تظل صامتًا طوال هذه الفترة الطويلة يا روزمر.

(١٠: ٣٧٢)

هذا هو بالضبط نوع المحادثة الذى جعل كثيرًا من النقاد يعتقدون أن إبسن ما هو إلا واقعى تمثيلى ممل بعيد تقديم التفاهات على خشبة المسرح ولا هدف له إلا تقليد ثرثرة الحياة اليومية. لكن هذه القطعة تقوم بعمل درامى كثير: فهى تقابل بين سذاجة روزمر السياسية وبين تقدير ربيكا الأكثر واقعية للموقف وتقول لنا عددًا من الأشياء عن علاقتهما. أولا وقبل كل شىء من الواضح أن ربيكا لا تقول الحق عندما تقول أنها جاءت لمجرد أن تسأل هل نام روزمر جيدًا أم لا. لأنه إذا كانت هى نفسها قد وجدت صعوبة فى النوم فمن المفترض أن ذلك

بسبب أن شيئا كان يؤرقها، شيئا تريد الآن أن تناقشه مع روزمر. لكنها لا تقول ذلك، على الأقل ليس مباشرة.

روزمر، من ناحية أخرى، لا يتوقف ليسألها لماذا نامت نومًا سيئا. بالإضافة إلى ذلك، لأن روزمر يظل معطيها ظهره فى الجزء الأول من المحادثة فهو يحجب تعبيرها وإيماءاتها ولغة جسدها العامة والتى يمكن أن تساعده فى سماع ما لا تقوله. بعد أن يقاطع ذكر ربيكا الموجز لليلتها السيئة يتوسع فى حماس حول سعادته هو السهلة. الأمر يبدو كما لو أنه لا يريد أن يعرف أن ربيكا لا تشاركه حالته المزاجية المبتهجةً. هذا مهم لأن المرة التالية التى يظهر روزمر فيها صممه الخاص فيما يتعلق بربيكا ستكون فى حدث مهم: بالتحديد قبل عرضه الزواج عليها مباشرة عند النقطة التى يشكو فيها أن الشعور بالذنب يجعل مشروعه السياسى الكبير مستحيلاً (يجب علينا أيضًا أن نلاحظ الفعل "يبتلع" swallow فى هذه القطعة):

روزمر:

سيظل هناك دائما شك قائم. سؤال. لن أصبح قادرا مرة أخرى على أن أنعم بذلك الذى يجعل الحياة ممتعة بشكل رائع لنعيشها.

ربيكا:

منحنية على ظهر كرسيه، ببطء أكثر) ما نوع الشىء الذى تعنيه يا روزمر؟

روزمر (ناظراً إلى أعلى إليها)

الهدوء. التحرر الفرح فى الإحساس بالذنب.

ربيكا:

(تخطو خطوة إلى الوراء) نعم. التحــرر من الإحـسـاس بالذنب. (صـمت قصير)

(١٠: ٣٩٤ - ٥)

إن رد فعل ربيكا لتركيز روزمر على التحرر من الإحساس بالذنب مدهش على الرغم من أنها ***لا تقول*** شيئا فإن جسمها يتحرك. إن خطوتها إلى الخلف هى تراجع، نتيجة صدمة، بالتأكيد هى تجسيد بالصورة لاستبصار جديد. فى هذه اللحظة الحاسمة - إذا لم يكن قبلها - تشعر ربيكا بثقل ماضيها. إن إبسن يجعلها تعيد كلمات روزمر بالضبط، يبيِّن أن لها معنى مختلف اختلافا عميقا بالنسبة لها. لكن روزمر لا يستوعب شيئًا من هذا. بصفة خاصة، هو لا يرى جسم ربيكا: ما يفهم أنه التبادل الحر للأفكار بينهما هو من جانب واحد بدرجة أكبر مما يريد أن يعترف به. هذا يقودنا إلى مشهد عرض الزواج:

"**روزمر (يقترب منها):**

ربيكا. - إذا طلبت منك الآن - هل تكونين زوجتى الثانية؟ (١٨)

ربيكا: (لا تنطق للحظة.. ثم تصيح فى فرح)

زوجتك؟ زوجة - أنا!

روزمر:

حسن. دعنا نجرب. نحن الاثنين سنكون واحدا . يجب ألا يكون هناك بعد الآن مكان فارغ تركه الموتى.

ربيكا:

أنا - فى مكان بيتا- !

روزمر:

إذن ستكون هى خارج القصة : خارج القصة تماما. للأبد وللأبد.

ربيكا: (بصوت بطئ مرتعش).

هل تظن ذلك يا روزمر؟

روزمر:

يجب أن يحدث هذا! يجب ! لا أستطيع - أنا لا أستطيع أن أخوض الحياة وعلى ظهرى جثة. ساعدينى على أن ألقيها من فوق ظهرى يا ربيكا. ثم دعينا نخنق كل الذكريات فى الحرية، فى المتعة، فى العاطفة. ستكونين بالنسبة لى الزوجة الوحيدة التى كانت لى أبدا.

ربيكا: (وقد تمالكت نفسها)

لا تذكر ذلك ثانية. لن أصبح أبدا زوجتك.

روزمر:

ماذا! أبدا! "ألا تفكرين أن من الممكن أن تحبيني؟ أليست هناك فعلا لمسة حب فى صداقتنا؟

ربيكا: (مغطية أذنيها بيديها، كما لو كان فى خوف)

لا تتحدث بهذه الطريقة يا روزمر! لا تقل هذا النوع من الأشياء!

(١٠: ٣٩٧)

أولاً يجب أن نلاحظ الاستخدام المدهش للفعل "نخنق: "ثم دعينا نخنق كل الذكريات فى الحرية، فى المتعة، فى العاطفة". هكذا يقول روزمر. إن الفعل يحيل ذكريات روزمر عن بيتا إلى أزوار تعتصر، إلى أصوات تكتم. هذا مناسب لأن هذا المشهد يدور حول رغبة روزمر العنيفة ورغبة ربيكا المرعوبة فى عدم سماع أشياء معينة. بالنسبة لروزمر الصوت الذى يجب أن يخنق، الجثة التى يجب أن تلقى بعيدا، هى جثة بيتا. بالنسبة لربيكا الكلمات التى يجب أن تحجب هى كلمات روزمر عن الحب والتى تعاملها كما يعامل أوديسيوس Odysseus أغنية جنيات البحر.

كما يحتوى عرض زواج روزمر أيضا إشارة واضحة بجلاء إلى الجنس: فى اللغة النرويجية كلمة (liidenskabالعاطفة الحسية) هى كلمة جنسية قوية. المرة الأخرى الوحيدة التى تظهر فيها هذه الكلمة فى النص هى فى إشارته إلى حالة بيتا الجنسية والتى جربها روزمر ورأى أنها مخيفة وغير طبيعية. بالنسبة له أكدت "عاطفة بيتا الجامحة العنيفة (الحسية)" فقط اعتقاده أنها كانت مجنونة (١٠: ٣٧٧) . الجنس بالنسبة لروزمر إذن كان يرتبط بالخوف والجنون وبإحساس بالغربة الكاملة عن الآخر الراغب فى المتعة.

بدأ روزمر يفكر فى الجنس كحل لأنه يعتقد أن المعاشرة الجنسية للأعزب، ما يسميه "حياة نقية معا"، ممكنة فقط فى "السلام الهادئ السعيد" (١٠: ٣٩٦). إن الاضطراب السياسى الذى يبدو الآن وشيكًا يعنى أن عليه أن يعيش "حياه نضال وقلق وعواطف قوية" (١٠: ٣٩٦). هذا المنطق الذى يحط من قدر الجنس عن طريق ربطه بالحرب السياسية غير الأخلاقية يجعل من الجنس شيئا من الدرجة الثانية بالمقارنة بالحياة الخالية من الجنس الفرحة والخالية من الإحساس بالذنب الذى يتطلع إليها بصدق. إن مشهد عرض الزواج مع هذا يعرض قبل كل شىء مرة ثانية صمم روزمر الغريب أمام صوت ريبكا. إن روزمر لا يسأل هل ستكون ريبكا قادرة على "خنق كل الذكريات" عن طريق الزواج منه أم لا. الأمر يبدو كما لو كان لم يخطر بباله أن ريبكا قد تكون لها ذكريات خاصة بها لكى تتعامل معها. إن صمم روزمر إزاء ردود فعل ريبكا يبدو لى أنه رفض عميق للاعتراف باختلاف ريبكا عنه، وأعنى به وجودها الإنسانى المنفصل.

"إن الاعتراف بالآخر يتطلب الاعتراف بعلاقة الآخر الخاصة بالمرء و.. هذا يتضمن كشف المرء عن نفسه على أنه أنكر أو شوه تلك العلاقة"، هكذا يكتب كافيل فى The Claim of Reason (١٩) ما الذى يتصل بعلاقته بربيكا ولا يريد روزمر أن يراه؟ أنا متأكدة أنه إنكاره الواضح لجسدها، رغبتها الملموسة والعنيفة والتى لا تقاوم فيه. هذا هو ما تفاداه والنتيجة مأساة. فى آخر النهاية عند النقطة بالضبط التى تشرح ربيكا فيها أن روزمر قد غيرها، أن رغبتها الأصلية العنيفة قد اختفت وأنها الآن تقنع أن تحبه بطريقة فيها إنكار للذات يجيب روزمر. "آه لو كانت لدى أبسط فكرة عن هذا كله!" (١٠: ٤٢٨). بأية نغمة ينطق روزمر بسطره هل يلوم نفسه أم ربيكا؟ أو أنه يرغب فقط فى مصير مختلف؟ لا أعرف إن نقطتى هى أن روزمر كان من ***الواجب عليه*** أن تكون لديه فكرة ما عن "هذا كله". إن تفاديه الخاص هو تفادى الجسد البشرى الذى لديه قدر معين من الرغبة الجنسية والمعرض لرغبة الآخر الجنسية. إن المأساة فى نهاية مسرحية **روزمرهولم** يتسبب فيها إنكاره لما هو سوقى vulgar و"واطئ" low باسم مثل أعلى للبراءة فى جنة عدن.

لا عجب إذن أن تغطى ربيكا أذنيها عندما ينطق روزمر بكلمات الحب فى مشهد عرض الزواج عليها. إنها لا تريد أن تسمعها لأنها جاءت بعد فوات الأوان. لأنها تزيد من ألم التخلى rerunciation ولأنها ساذجة تماما. لأن عندما يقول روزمر "ألا تعتقدين أنك ستحبينني؟" فهو يكشف عن جهله الذى لا قرار له وعماه الكامل. إذا لم يكن قد رأى أنها تحبه فعلا، أنها فعلت ذلك منذ قابلته للمرة

الأولى لدرجة استعدادها لأن تقتل من أجله إذن فريبكا لا يمكن أن نخطئ فى الشعور بأنها غير معترف بها بشكل عميق.

باختصار إن روزمر بالطريقة ذاتها التى يتقدم بها للزواج منها يخيب أملها.[٢٠] الأمر كما لو أن ربيكا تظن "أنه على الرغم من أنها لم تقل شيئا كان على روزمر أن يكون قادرًا على أن يقرأ روحها. إن أسوأ ما فى الأمر هو أنها تعلم أنها هى نفسها قد تواطأت فى صمم روزمر عن طريق صمتها، وأسرارها، بخداعها، بكلامها الهادئ اللطيف عن مساعده روزمر على أن يرتقى بالناس. لكن هذا ما كان ليمنعها من الشعور بأنه كان يجب عليه أن يعرف أكثر عن المرأة التى يتقدم لعرض الزواج عليها.

هناك شىء مشترك بين ربيكا وبرندل: تماما كما هو يريد الإعجاب الشديد بدون عمل الكتابة فهى أيضا تريد أن تكون مفهومة دون أن تستخدم كلمات لتكشف عن نفسها. (فى الفصل ١ ربيكا هى الشخصية الوحيدة التى تبدو تماما أنها تؤمن بثراء أعمال برندل التى لم تكتب). إن طبعتها من هذا الوهم مع ذلك مختلفة عن أنانية برندل لأن طبعتها هى الحلم الرومانسى بالحب الصادق، بالروحين التوأمين المقدر أحدهما للآخر منذ الأزل.

إن لحظة عرض روزمر الزواج عليها هى لحظة انهيار المحادثة، اللحظة التى يصبح واضحًا فيها أن روزمر ببساطة لن يقر بانفصال ربيكا وآخريتها otherness وعندما تدرك ربيكا أنها لن تصبح أبدا قادرة على أن تشارك أعمق

مشاعرها مع روزمر. بما أن الغرض من الزواج هو أن تساعد روزمر على التحرر من الشعور بالذنب فيما يتعلق ببيتا فإن ربيكا لو تزوجت روزمر فستظل إلى الأبد صائدة بالنسبة لجريمتها. قد يلقى رزومر بجثة بيتا بعيدا لكن جسدها الميت سيظل مدفونا إلى الأبد داخل ربيكا. الحل الوحيد الذى سيمكن روزمر من أن "يخنق جميع الذكريات" سوف يخنق أيضا صوت ربيكا. عند هذه النقطة هذان الاثنان ليسا واحدًا. إن هوة تفصل بينهما. إن مناجاة روزمر الحائرة لنفسه فى نهاية الفصل تجسد هذا الانفصال. الفارق هو أن ربيكا تعرف هذا مقدما بينما لا يملك روزمر مفتاحًا بعد.

أوهام روزمر: اللغة والمحدودية

فى الفصل ٣ يبدأ روزمر فى التساؤل حول علاقته الماضية بربيكا:

"روزمر:

(يضع قبعته على المائدة). السؤال الذى كنت أتصارع معه هو - إذا ما كنا نحن الاثنين نخدع أنفسنا طوال الوقت عندما سمينا علاقتنا صداقة.

ربيكا:

تقصد أن نكون قد سميناها أفضل -

روزمر:

علاقة حب. نعم. هذا هو ما أعنيه. حتى عندما كانت بيتا حية أعطيت كل أفكارى لك. كنت أشتاق فقط إليك. إنه معك قد شعرت بهذه السعادة

الهادئة الفرحة الخالية من الرغبة: لو نفكر فعلا فيها يا ربيكا - حياتنا معا بدأت بالطريقة التى يقع فيها طفلان فى الحب، فى سرية وحلاوة. لا مطالب، ولا أحلام. ألا تشعرين بنفس الطريقة أيضا؟ أخبريني.

ربيكا:

(فى صراع مع نفسها) أوه - لا أعرف كيف أجيبك.

روزمر:

إنها هذه الحياة المكثفة داخلنا ومن أجل كل منا هذه التى ظنناها صداقة. لا ياربيكا - إن علاقتنا كانت زواجا روحيا - ربما منذ الأيام الأولى نفسها. هذا هو السبب فى أن هناك خطيئة من جانبى . لم يكن لى حق فيها - لم يكن مسموحًا لي، من أجل بيتا.

(١٠ : ٤٠٦)

إن مقياس روزمر للحب - كما تكشف القطعة - أنه كان دائمًا قادرًا على أن يعبر عن نفسه لربيكا. ولأنه فهم أنفتاحه على أنه اتصال حقيقى بين روحين فقد أحس بالسعادة المنشية. هو أيضا أحس بأنه طفولى- أى غير محدد بالنسبة للجنس - ولهذا، وقبل كل شىء، فهو يحس بأنه لم ***يسقط*** . هذه المشاعر على ربيكا معتبرًا إياها المرأة النقية فهو مبتهج ابتهاجا عظيما ويشعر بلذة. مرة ثانية

يبدو روزمر غير مهتم باستجابات ريبكا بشكل غريب. إننا لا نعلم أبدا – على سبيل المثال – ماذا عساها أن تسمى علاقتهما. إن روزمر الغير منتبه بغرابة لردود أفعالها غير الكلامية لا يلاحظ "صراع ريبكا مع نفسها" ولا استجابتها الأقل من المتحمسة لطلب أن تعكس هى مشاعره. بدلا من ذلك يأخذ كلماتها المكتوبة والتى تعوزها الحماسة كموافقة تامة ويستمر كما لو كانت قد رحبت برأيه فى حرارة.

روزمر باختصار يتحدث كما لو كان الاثنان فى الحقيقة واحدا. هنا إن طبعة من وهم الاتصال الكامل بدون كلمات ومره ثانية نرى أن هذا الوهم يخفى عنصرًا مدمرًا: نفى اختلاف الآخر والذى يتم تحويله بسهولة إلى عدوان وعنف، عنف يظهر على السطح فى رغبة روزمر أن يخنق الأصوات التى لا يحب أن يسمعها ، ناهيك عن الطلب الشنيع بأن تقتل ريبكا نفسها من أجله.

حتى بدأت الشائعات الحقيرة حول موت بيتا وحوله هو وريبيكا تنتشر كان روزمر يعيش فى جنة عدن الخاصة به. إن الحب الحلو غير المنطوق به وغير المعترف به والطفولى الذى يصفه روزمر هو بدون جنس، بدون وعى ذاتى وبدون خطيئة الطرد من جنة عدن يحدث هنا بالضبط فى نفس اللحظة التى يتساءل فيها روزمر أية كلمات يستخدمها ليعبر عن هذه العلاقة. هل كانت علاقتهما صداقة أم حبًا طفوليًا أو حتى زواج روحي؟ لا يهم فى الحقيقة لأنه بمجرد أن تصبح اللغة ضرورية فنحن ساقطون fallen إن قدرة اللغة على أن تعرِّف وتصف

وتجعلنا واعين ذاتيا، أن تحدنا بالمعرفة لا يمكن إنكارها لكنها تأتى على حساب الانفصال والفقد. إن وجود الكلمات نفسه يفتح فجوة بين الكلمات والأشياء أو هكذا يمكن للشكاك أن يقول. إن كون روزمر واجبًا عليه أن يتحدث عن علاقتهما فإن الحالة الأصلية من البراءة غير المعذبة والساذجة تفقد إلى الأبد: لا شىء يستطيع أن يقوله قادر على استعادة سعادته المفقودة.

إن وهم الاتصال بدون كلمات يعمل عند كل من ربيكا وروزمر لكنه يأخذ شكلا مختلفا فى كل منهما. يبدأ وهم ربيكا من حقيقة انعزالها، انفصالها ويأخذ شكل الرغبة فى أن يعرفها روزمر دون حاجة إلى استخدام الكلمات. إنها تريد أن يكون رزومر قادرًا على أن يقرأ روحها. يبدأ وهم روزمر - من الناحية الأخرى - بإنكاره للانفصال البشرى ويأخذ شكل تخيل أن الآخر جزء من نفسه.

المحنة: فقدان الثقة باللغة

فى الفصل ٤ تزعم ربيكا أن روزمر قد غيَّرها، أن نفوذه الروحى قد جعلها مخلوقًا أنقى وأنبل. فى نظرها كان يجب على هذا أن يعيد إليه ثقته بنفسه، قدرته على أن "يسمو بالناس". لكن الشك يستهلك روزمر. لقد أخفت الكثير عنه من قبل فلماذا يصدقها الآن؟ ربما هى تقول ذلك فقط لكى تدعم نوعًا من الأجندة خاصًا بها. إن استجابته تحزن ربيكا.

"**ربيكا (تعصر يديها).**

يا لهذا الشك القاتل-!

روزمر، - روزمر - !

روزمر:

نعم. إنه مخيف، أليس كذلك يا ربيكا؟

لكنى لا أستطيع شيئا حياله. أنا لن أقدر أبدًا على أن أحرر نفسى من هذا الشك. لا أعرف أبدا بشكل يقينى أنى أملك فى حب كامل ونقي.

روبيكا:

لكن أليس هناك شىء اداخل أعماقك يشهد بأن تحولاً قد حدث داخلي! وأن التحول قد جاء منك - ومنك فقط!

روزمر:

ربيكا - لقد فقدت ثقتى بمقدرتى على تحويل الناس. ليست لدى ثقة بنفسى على الإطلاق بعد الآن. أنا لا أثق بنفسى أو بك.

ربيكا: (تنظر إليه فى كآبة)

إذن كيف ستستمر فى العيش؟

(١٠: ٤٣٠ - ١)

فى أحيان أخرى تستعمل ربيكا كلمة omslaget وتعنى "انتقال"، او "تغير". إلا أنها هنا تستخدم كلمة نورا من السطور الأخيرة لمسرحية ***بيت الدمية*** forvandlingen ("التحول"). إن نور تشك فى أن التحول اللازم للزواج من الممكن أن يحدث أبدا. ربيكا تزعم أنه حدث فعلا، أنها قد تغيرت تغييرًا عميقا. لكن كيف يثبت أحد لآخر أنه شخص تغير؟ هذا سؤال ليس على نورا أن تواجهه، إنه السؤال الذى يأتى فى نهاية ***روزمرهولم***.

ربيكا – متوسلة إلى فهم روزمر الداخلى للأمر – تسأل أليس هناك فى داخل نفسه ما يشهد على – يكون شاهدًا على – حقيقة أنها تغيرت؟ أن لا يجد روزمر أى شىء داخل نفسه يدعم زعمها ليس شيئا مفاجئًا لأنه فى الحقيقة لا يعرفها. عندما تتحطم صورة ربيكا كامتداد لنفسه، صورته النرجسية فى المرآة، بواسطة اعتراف ربيكا بجريمتها فى الفصل ٣ فإن روزمر المنهدش لا يملك لها صورة على الإطلاق – من الآن فصاعدًا يشك فى كل شئ تقوله. إن المنطق وراء ذلك منطق المطلقات absolutes. إذا لم يستطيع روزمر أن يقرأ ربيكا ككتاب مفتوح سيخلص إلى أنه لا يمكن أن يعرفها على الإطلاق. بالنسبة له، ليست هناك أرض وسط. هذا هو موقع النزعة الراديكالية إلى الشك وعندما تخترق متطرفًا مثل روزمر تصبح الحياة اليومية والتفاعل الإنسانى العادى مستحيلا. لا عجب أن تسأل ربيكا، "إذن كيف ستستمر فى الحياة؟"

إن تعليقات إيرول دورباخ Errol Durbach على هذه للحظة تبدو لى صحيحه تمامًا: "لكن كيف يثبت المرء حالة الروح spirit، تناوب للوعى alternation of consciousness؟ وكيف يقنع المرء إذا كانت اللغة نفسها قد فقدت كل مصداقية؟" (٢١) إن ربيكا قد وضعت هنا فى موقع الشخص الذى يحاول أن يقنع الشكاك أنه ***يستطيع*** أن يمتلك معرفة عن العالم أو عن الآخرين. هذا جهد لا طائل منه. لكن الآن وقد كشفت ربيكا نفسها كأنها آخر other، كوعى منفصل عن وعيه فإن روزمر أيضا يواجه مشكلة كيف يستطيع المرء أن يعرف ما يفكر فيه الآخرون بماذا يشعرون به أو حتى ***أنهم*** يفكرون ويشعرون. روزمر اعتقد أنه واحد مع ربيكا أى أنه اعتقد أن مشكلة العقول الأخرى لا تنطبق عليها. الآن هو يدرك أنها تنطبق عليها والنتيجة هى الوحدة التى تصيب العظام بالقشعريرة.

بعد القطعة التى اقتطفناها توًا يقول روزمر أنه لا يعتقد أنه يستطيع أن يعيش بدون ثقة بنفسه وبربيكا:

ربيكا:

آه، الحياة - الحياة بها تجديد. دعنا نتمسك به. يا روزمر - سنكون خارجها حالا.

روزمر (يقفز فى قلق على قدميه):

إذن أعطنى ثقتى ثانية! ثقتى بك يا ربيكا. ثقة بحبك! يجب أن تقدمى شهادتك! على أن أجعلك تقدمى شهادتك!

ربيكا:

أقدم شهادة؟ كيف أقدم شهادة من أجلك - !

روزمر:

يجب عليك! (يذرع الحجرة) لا يمكننى أن أتحمل هذا الخواء البائس البغيض- هذا - هذا -

(طرق حاد على باب القاعة)

(١٠: ٤٣١)

هنا يدخل أورليك برندل فى طريقه إلى الفراغ الكبير.

إن روزمر يطلب الشهادة vidnesbyrd. إن أهمية الكلمة واضحة: إنها تعاد أربع مرات متتالية. معظم الترجمات تستقر على أنها "إثبات" أو "دليل" evidence لكن فى اللغة النرويجية هناك فارق بين "vidncsbyrd" testinony شهادة "عملية الإدلاء بالشهادة" proof = bevis, bearing witness أو دليل evidence. فى ***روزمرهولم*** هذا الفارق مهم. أولا وقبل كل شىء vidnesbyrd تتصل بالشخص وتصف نوعًا معينا من فعل الكلام: ذلك النوع المتصل بالإدلاء بالشهادة. لكى يدلّى المرء بالشهادة من الضرورى أن يَعبر بالكلمة عن مدركاته perceptions لشىء ما. الإثبات proof - من ناحية أخرى - كثيرا ما يشير إلى الأشياء أو الحقائق (فكر فى أخذ عطيل Othello منديل ديدمونة لكى يكون

"الإثبات البصري" لخيانتها). إن شك روزمر المطلق يردد صدى شك عطيل المطلق. إن شك عطيل بجعله يصف ديدمونة بأنها "خزانة Closet وقفل ومفتاح الأسرار الشريرة" . [٢٢] إن روزمر وصل إلى أن يختبر ربيكا بنفس الطريقة تماما. لا شئ تستطيع ربيكا أن تقوله سيعيد ثقة روزمر. وهكذا نصل إلى فكرة المحاكمة بالتعذيب ordeal، ليس بالنار، لكن بالماء.

هنا من المناسب أن نلاحظ أن vidnesbyrd أيضا تستدعى jernbyrd كما فى baere Jernbyrd "أن يحمل صيدًا". jernbyrd هى طبعة من المحاكمة فى العصور الوسطى بالنار، هى اختبار للحقيقة والبراءة يتعين على السيدة موضوع الاختبار أن تحمل فى يديها حديدًا محمىً. فى مسرحية إبسن *المدعون* التى تدور أحداثها فى النرويج فى القرن الثالث عشر المحاكمة بالنار ترتبط بالمرأة التى تخاطر بجسدها وحياتها من أجل رجل ترفع الستارة على ميدان أمام كنيسة - تسمع التراتيل ويسأل الحشد المتجمع ماذا يحدث ويدخل الأسقف bishop نيكولاس Nicholas ليعلن أن "الآن إنجا Inga من يارتج Varteg تحمل حديدًا محمًّى لهاكون المدَّعى" (٥: ٢٣). إنجا هى أم هاكون وحملها للحديد يثبت أن هاكون هو الوريث الشرعى لعرش النرويج. طوال المسرحية تنسب ثقة كاهون الصلبة كالصخر برسالته وحقه فى أن يكون ملكا إلى الـ jernbyrid وتتم مقابلتها بالشك فى المدعى الآخر، الدوق سكول Duke Skule . [٢٣]

عندما يطلب روزمر طلبه المحتوم fatal - بالإضافة إلى ذلك - يستدعى برندل صراحة. "الديك الشجاعة لكى - هل أنتِ راغبة في، فى بهجة، كما قال أورليك برندل - لأجل خاطرى الآن، الليلة - فى بهجة، أن تذهبى فى نفس الطريق، - الذى سارت بيتا فيه؟ " (١٠: ٤٣٦). إنى أقرأ الإشارة إلى برندل - الرجل الذى اكتشف أنه خاوٍ من الداخل، أنه ليس لديه شىء على الإطلاق ليقوله - على أنها دلالة على أنه عندما تفشل اللغة فإن الخيار الوحيد هو الفعل. إن استخدام برندل لصورة ريبكا وهى تبتر إصبعها الصغير وأذنها اليسرى من أجل روزمر يقوى التشبيه (انظر ١٠: ٤٣٣).

فى القطعة التى لا نزال نهتم بها هنا كل من لغة روزمر والإرشادات المسرحية له نكهة ميلودرامية قوية. إنه "يقفز.. على قدميه" وكل سطر ينطق به ينتهى بعلامة تعجب قبل أن تنضب كلماته ليعبر عن مشاعره ("هذا الخواء البائس البغيض - هذا - هذا -") . هنا يفقد روزمر صوته بالمعنى الحرفى للكلمة. هذه القطعة هى تسجيل صراع بين المقدرة على التعبير والخرس muteness، بين الصوت والصمت.

إذا أنا بدأت بالاعتقاد بأننى لا أستطيع أن أعبر عن نفسى على الاطلاق فقد يداهمنى الخوف بأننى سقطت خارج الجماعة الإنسانية: أن لا أحد سوف يعترف بى كزميل فى الجنس البشري. ثم يمكن أن يهزمنى الخوف، الخوف من أن أكون غير إنسانية. أو حشًا، غريبة، مجنونة. إن خوف روزمر من التوحش

والجنون والذى يُسقط أولا على بيتا المسكينة يخرج. هنا إلى السطح داخل نفسه إن طلبه الأنانى والميلودرامى بعنف بأن تقتل ربيكا نفسها من أجله هو محاولة رجل مجنون أن يستعيد شيئا كالهوية identity، شيئًا كالصوت. فى آخر نهاية المسرحية بسجل روزمر للحظة (ولكن فقط للحظة) الجنون المحض لسلوكهما: "كل هذا - إنه جنون" هكذا يتعجب (١٠: ٤٣٦). ثم يستمران كالسابق.

إن الوعى بمحدودية الوجود الإنسائي، بانفصالنا، بظروفنا الجنسية، بأننا فانون هو ثمرة شجرة المعرفة. إنها المعرفة التى تطردنا من جنة عدن وتعطينا فكرة أننا نريد الخلاص، أن العالم وكل واحد فيه فى حاجة إلى أن يخلق من جديد. كان هذا هو مشروع روزمر. عندما يفشل المشروع كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يتبع إغراء قناة الطاحونة، مياه الجنون الدوارة whirling. عندما يقترب روزمر وربيكا من نهايتهما يكونان قد أصبحا وحشين فى تخليهما المجنون والمتوهج عن العالم.

"الآن نحن الاثنين واحد": أصوات من أجل الموت

عند إعادتى لقراءة روزمرهولم تدهشنى حقيقة أن النص يتحرك بسرعة فائقة من فكرة أن على ربيكا أن تقتل نفسها لكى تستعيد ثقة روزمر إلى فكرة أن عليهما أن يموتا معًا. [٢٤] لماذا يغير روزمر رأيه؟ لماذا يصبح من الضرورى له فجأة أن يذهب معها إلى قناة الطاحونة؟ لم يلتفت النقاد دائما لتغيير موقف روزمر. إن أتلى كيتانج Atle Kittang يذهب إلى حد أن يتحدث عن "روزمر

الذى فى المشهد الختامى يقنع ربيكا أن تذهب معه إلى داخل قناة الطاحونة" مما يعنى ضمنًا أن روزمر كان قد قرر الانتحار منذ البداية. [٢٥] إن نظرة معتنية إلى القطعة التى يتخذ فيها روزمر قراره تبيِّن أن الموقف أكثر تعقيدا:

"ربيكا (تلتقط شالها ببطء وتلقى به فوق رأسها وتقول فى هدوء)

ستستعيد ثقتك.

روزمر:

هل لديك الشجاعة والإرادة لهذا، ياربيكا؟

ربيكا:

سوف يتعين عليك أن تحكم على ذلك غدا - أو فيما بعد - عندما تخرجونى من الماء.

روزمر (ويده على جهته):

هناك رعب مدهش فى هذا-!

ربيكا:

لأنى لا أريد أن أرقد هناك مدة أطول مما ينبغي. تأكد من أنهم وجدوني.

روزمر (يقفز على قدميه):

لكن كل هذا - إنه جنون! - إذهبى - أو ابق هنا! سأصدقك بناء على كلمتك هذه المرة أيضا.

ربيكا:

كلام فارغ يا روزمر. لاجبن ولا هروب بعد الآن! كيف تستطيع أن تصدقنى بناء على كلمتى بعد هذا اليوم؟

روزمر:

لكنى لا أريد أن أرى هزيمتك يا ربيكا!

ربيكا:

لن تكون هناك هزيمة.

روزمر:

نعم ستكون. لن يكون لديك العقل أبدا أن تتبعى بيتا

ربيكا:

ألا ترى ذلك؟

روزمر:

مطلقا - إنك لست مثل بيتا . إن ما يسيطر عليك هو نظرة منحرفة للحياة.

ربيكا:

لكنى الآن فى ظل نظرة أهل روزمر للحياة - الآن. لأن الجرائم التى ارتكبتها - ينبغى على أن أكفّر عنها.

روزمر (ينظر. إليها فى تركيز):

هل هذا هو ما وصلت إليه؟

ربيكا:

نعم

روزمر (فى تصميم) فهمت:

حسن، أنا ملتزم بنظرتنا المتحررة للحياة. ليس هناك قاضٍ يحكم علينا، لذلك علينا أن نتأكد من أننا ننفذ العدالة بأنفسنا.

ربيكا:

(مسيئة تفسيره). نعم، نعم، هذا أيضا. إن رحيلى سينقذ أفضل ما فيك.

(١٠: ٤٣٧)

إن مسألة ما إذا كان من الممكن تصديق ربيكا "طبقا لكلمتها فقط" تتم مناقشتها ورفضها هنا صراحة . لم تعد الكلمات بشكل حاسم مقبولة فى روزمرهولم. هكذا يكون المسرح معدًا لمحاكمة ربيكا بالتعذيب بالماء.. إذا ماتت فهى نقية وجديرة بروزمر وإذا قررت أن تحيا فهى ليست كذلك. إن التشابه مع تغطيس الساحرات فى الماء واضح . فى وقت مبكر من المسرحية هناك فى الحقيقة دلائل كثيرة على أنه هناك شىء يشبه الساحرات حول ربيكا مثل عندما

يشير كرول إلى قوى ربيكا الشبقية عليه وعلى بيتا بقوله "من ذلك الذى لا تستطيعين أن تسحريه bewitch إذا وضعتِ ذلك فى رأسك؟ " (١٠: ٤٠٩).

فى نهاية هذه المحادثة واضح أن روزمر قد غير رأيه وقرر أن يموت أيضا. العلامة الأولى على أنه فعل هذا توجد فى الإرشادات المسرحية "فى تصميم قبل أن يصل على النتيجة وهى بالتحديد أن علينا أن "تنفذ العدالة بأنفسنا". فى السطر التالى تنص الإرشادات المسرحية على أن ربيكا تسئ تفسيره عندما تفهم ذلك على أنه إشارة إلى موتها وبقائه هو حيا. بعد هذه النقطة فى النص يعلن روزمر صراحة أنه سيذهب مع ربيكا.

ماذا فى هذه المحادثة يدفع روزمر فى هذا الاتجاه؟

تبين الإرشادات المسرحية أن رد فعله ميلودرامى للغاية (**"ويده على جبهته"** و **"يقفز على قدميه"**) عند نقطتين محددتين.

على وجه التحديد عندما تشير ربيكا إلى جسدها هى الميت راقدا فى الماء. هناك شيء جديد فى صوت ربيكا فى تلك السطور. للمرة الأولى تصدر الأوامر إلى روزمر. إن لغتها الملموسة القوية عادية وواضحة وحاسمة بشكل مدهش. هناك سلطة لديها، يقين يجب أن يبدو ومجبرًا لروزمر الشاك المتردد. لأنها ترفض التعميمات الروحية والميتافيزيقية فهى تصدر التعليمات حول العثور على جثتها والتصرف فيها فى ألفاظ ملموسة بشكل مدهش: "عندما يخرجون من

الماء" ، "تأكد من أنهم وجدوني". بهذه الطريقة فهى تقوم بشرح الجانب المادى والجسدى من الموت بطريقة لابد أنها تبدو صدمة كاملة لروزمر.

فى رأيى إذن إنه فقط عندما يسمع روزمر إشارات ريبكا الواضحة والقوية إلى جسدها هى الميت يقرر أن يموت أيضا. هذه هى اللحظة التى يتعين عليه فيها أن يعترف بانفصال ريبكا عن نفسه، اللحظة التى يفهم فيها فهمًا كاملا أن موت ريبكا لن يعيد ثقته ومشروعه لأن تلك الثقة وذلك المشروع تأسسا على إنكار "يتعلق بجنة عدن" لاختلاف الآخرين. عندما يقف هناك بينما "يخرجون" جثتها من الماء سيواجه أخيرا بجسده الإنسانى هو نفسه، بمحدوديته. يقرر روزمر أن يموت لأنه لا يستطيع أن يتحمل العيش كإنسان عادى فان فى عالم عادى من الاختلاف والانفصال.

إن أوهام روزمر التى تتعلق بجنة عدن عن الزواج الروحى كانت محاولة أن يجعل الاثنين واحدًا بدون جنس. إن قرار أن يموت مع ريبكا هو محاولة روزمر الأخيرة إنقاذ وهم أن الاثنين يمكن أن يكونا واحد. فى مسرحية ***روزمرهولم*** الموت هو الوجه الآخر للجنس. هذا هو السبب فى أنه ينطق بكلمات طقس الزواج قبل أن يخرجا إلى قناة الطاحونة: إن زواجهما هو نقى الزواج العادي. إنهما يتزوجان ليس من أجل الحياة بل من أجل الموت.

إن محادثتهما الأخيرة نفسها هى مناقشة لمسألة كثيرا ما حيرت النقاد: بالتحديد من الذى يتحمل المسئولية الأكبر عن هذا الانتحار المزدوج:

"ربيكا:

لكن قل لى هذا أولا. هل أنت تتبعني؟ أم أنا أتبعك؟

روزمر:

لن نستطيع أن نصل تماما إلى أعماق ذلك.

ربيكا:

لكنى لا أزال أريده أن أعرف.

روزمر:

نحن الاثنين نتبع بعضا يا ربيكا. أنت تتبعينى وأنا أتبعك.

ربيكا:

هذا هو ما أعتقد أيضا.

روزمر:

لأننا الآن نحن الاثنين واحد.

ربيكا:

نعم، الآن نحن واحد. تعال! دعنى إذن نذهب فى فرح.

(يخرجان يدًا بيد من خلال باب الغرفة التى فى المقدمة)

(١٠: ٤٣٨)

إن لغة إبسن هنا هى قطعة فنية رائعة من الاقتصاد. هنا الرغبة فى المعرفة، البحث المجهض عن إجابات مطلقة (Grunde ud tilbunds هى أكثر اتساما بالطابع الفلسفى من الإنجليزية "نصل تماما إلى أعماق "get completely to the bottom"لكن كلا التعبيرين يحتوى على إشارة إلى قاع قناة الطاحونة) وقبل كل شىء هذا التتابع المدهش من الضمائر الشخصية: "أنا أنت وأنت أنا" والذى يقول لنا مرة ثانية أن هذه المسرحية برمتها هى عن النفس والآخر، الهوية وفقدها، حلم الاندماج وحقيقة الانفصال. إنهما باختيارهما الموت يرفضان الانفصال والمحدودية واليومى والعالم.

بقفزهما داخل قناة الطاحونة فإن ربيكا وروزمر يعتبران العالم جديرًا بأن نفقده. في الحقبة إن تيمة فقدان العالم كانت هناك منذ البداية نفسها لأنها متضمنة في الديكور نفسه واسم روزمرهولم. باللغة النرويجية هولم holmeهي جزيرة صغيرة جدًا أو حجرًا كبيرًا تحيطه المياه. روزمرهولم هو بيت ريفي واسع خارج المدينة قليلا هو جزيرة روزمر. العالم هناك لكن مع تكشف الفعل المسرحي ينحسر أبعد وأبعد. إن آخر شخص يزور جزيرة روزمر هو أولريك برندل وهو يتجه إلى الفراغ الكبير.

إن روزمرهولم التي تطفو حرة عن باقي المجتمع ذاهبة في تزايد إلى الخيالي fantastic. أن تكثيف العناصر القوطية والميلودرامية في نهاية مسرحية روزمرهولم يرينا أن ربيكا وروزمر لم يستطيعا أن "يتجاوزا البيتى" "transcendentalize the domestic"، لم يستطيعا أن يجدا معنى في الحياة اليومية، لم يستطيعا أن يجدا طريق العودة إلى، العادي إلى اليومي. [٢٦] هكذا تكون أشباح مسرحية روزمرهولم، الخيل الأبيض المميت تأتي مندفعة في النهاية وقد تجسدت من جديد في شال ربيكا الأبيض متحولا من العمل اليدوي البيتي إلى نذير بالموت.

هل هما واحد؟

هناك في سطور روزمر وربيكا الأخيرة سعادة. تشدد ربيكا مرتين على الفرح في فعلها الأخير على الأرض وليس هناك سبب لكي لا نصدقها. لم يعد السؤال يتعلق بالإيمان: إنه ما إذا كنا نستطيع أن نتتبعهما في قرارهما التضحية بحياتهما من أجل حلم بالنقاء المطلق. عندما يسدل الستار يكون ما تبقى أمامنا صورة مسز هيلسيذ لربيكا وروزمر وهما يسقطان في قناة الطاحونة. هل نوقرها كأيقونة للحب الرومانسي أو نعتبرها إعلانا بالفشل؟

في هذه النقطة كان النقاد دائما منقسمين بحدة - البعض يرى أن إعلان ربيكا وروزمر النهائي أنهما واحد يعبر عن أعمق حقيقة في المسرحية ويأخذون النهاية على أنها تقدم مثالاً لوحدة المحبين التي تتسم بالتضحية والتكفير عن

الذنب. [٢٧]، "إنهما يموتان كاندماج قوى روحية لها استقلال ذاتي، وعي مفرد، كوزمولوجيا cosmology حقيقية لاثنين"، هكذا يزعم إرول درباخ. [٢٨] إن مثل هذه التفسيرات ممكنة فقط إذا كان المرء يضفي الطابع المثالي على الأبطال ويعتنق نظرة مثالية تماما للحياة والأدب. على سبيل المثال تكتب فيجدس يستاد "Vigdis Ystad بسبب بنية structure الصراع التراجيدي في نفس طبيعة الحياة والحب فإن التحقيق الكامل للحب يمكن أن يحدث فقط من خلال نكران الذات الكامل: من خلال التضحية. [٢٩] الآخرون يختلفون. إن القراء - مثل جورج برناردشو - الذين يفضلون قراءة سياسية لمسرحية ***روزمرهولم*** يرفضون أن يضفوا طابعًا مثاليًا على الأبطال. بالنسبة لمثل هؤلاء القراء تعبر عبارة روزمر "الآن نحن الاثنين واحد" عن نظرته هو المضلِّلة وموافقة ربيكا تحركها خيبة الأمل والكره: "عندما توافق ربيكا على أن تقتل نفسها في قناة الطاحونة فليس هذا تكفيرًا عن ذنب ولكن خيبة أمل شرسة في روزمر وامتعاض disgust من نفسها" هكذا تزعم اليزابيث هاردويك. Elisabeth Hardwich. [٣٠]

رأيى الشخصى هو أن مسرحية ***روزمرهولم*** هي تحليل متشائم لحال السياسة والحب في عصر الحداثة، يتعارض مع مثالية التراجيديا التقليدية. أولا وقبل كل شىء أعتقد أنه من الخطأ أنه نضفي طابع المثالية على نوع الحب الذي يصل إليه روزمر وربيكا في النهاية: إن علاقتهما - رغم كل شىء - قد تأسست على أكاذيب ربيكا الواضحة وفشل روزمر في الاعتراف باختلافها عن نفسه. [٣١] إن أوهامهما عن الاندماج merger والوحدة غير قابلة للحياة ومدمرة وقاتلة لأنها

مبينة على رؤية للجسد كعقبة أمام اتحاد الأرواح، رؤية لا يمكنها إلا أن تؤدي إلى نزعة يائسة إلى الشك عندما تواجهها أكثر الجوانب جوهرية من الحال الإنساني: أن لنا أجسادًا منفصلة تحتاج إلى إشباع جنسي وفانية، أننا نحتاج إلى استخدام اللغة لنفهم الآخرين ولنجعلهم يفهموننا. في هذه المسرحية يمثل رفض روزمر وربيكا لليومي مجازًا عن نزعتهما إلى الشك.

لماذا إذن لا أزال أقول أن هناك شيئا تراجيديًا حول النهاية؟ لقد وضع إبسن أبطاله في عالم شهوته الأنانية وتعظيم الذات self - aggrandizement والكلبية. في نهاية المسرحية تظل إدانة برندل المريرة لمورتنسجارد دون تصحيح. إن *هذا* العالم الحديث الملئ بالمناورات السياسية الحقيرة في وسائط الإعلام الحقيرة بنفس الدرجة هو ماء ترفضه ربيكا وروزمر. في مثل هذا العالم تسطع مثالية روزمر الساذجة وغير القابلة للحياة كمنارة. لا عجب أن تنجذب ربيكا إليه: لا بد أنه الرجل بالغ الطيبة والدماثة الوحيد الذي قابلته على الإطلاق.

معروف جيدًا أن ابسن نفسه اشترك في بعض مثل روزمر العليا. في حديث مشهور للعمال في Trondheim فى ١٤ يونيو ١٨٨٥ (الصيف الذي سبق بدء عمله في مسرحية ***روزمرهولم***) عبر عن خيبة أمله في "النظام البرلماني الجديد: "غالبية من هؤلاء الذين يحكموننا لا يمنحون الفرد لا حرية لاعتقاد ولا حرية التعبير فيما وراء قدر محدود تحديدًا متعسفًا. هناك لا يزال إذن الكثير الذي يجب عمله قبل أن نستطيع أن نقول أننا وصلنا إلى الحرية الحقيقية. لكن

ديموقراطيتنا الحالية ربما لن ترتفع إلى مستوى هذه المهام. يجب إدخال عنصر نبيل في حياة الدولة، في حكومتنا، في ممثلينا representatives وفي حياتنا" (١٥: ٤٠٧).

يضيف إبسن إن النبالة التي يسعى إليها لا علاقة لها بالمولد birth أو النقود: "إني أفكر في نبل الشخصية والعقل والإرادة. إنه فقط الذي يستطيع أن يحررنا. هذا النبل.. سيأتينا من جانبين. سيأتينا من مجموعتين لم تفسدا فسادًا لا يمكن إصلاحه بسبب ضغط الحزبية السياسية. سيأتينا من نسائنا وعمالنا" (١٥: ٤٠٨). لكن إبسن نفسه لم "يخط إلى الأمام" ويكشف عن جماله الداخلي للجماهير وهو بالتأكيد لم يحتقر أبدًا "العمل المضجر للكتابة" (١٠: ٣٦٣). وكان مقتنعا - وهو مع التغير الراديكالي بشدة - أن التغير الراديكالي لن يحدث من خلال المعاملات الديموقراطية البرلمانية القذرة. إن خطأ روزمر هو خطأ نبيل: يريد أن يشترك في السياسة لكي يسمو بالعالم إلا أن هذا مشروع لابد أن إبسن وجده ميؤسًا منه من البداية. إن حكم روزمر هنا على خطأ. إن مشروعه أيضا ليس بلا هفوات. في نهاية المسرحية يقول روزمر لربيكا" لا يمكن أن يتم الارتقاء بالبشر من الخارج يا ربيكا" وتجيب هي" ولا حتى من خلال الحب الهادئ؟" (١٠: ٤٣٠). حاول روزمر مثل جوليان من قبله أن يغير العالم عن طريق التحدث عن البهجة والجمال بينما نسى ما يتعلق بالحب.

مرة ثانيـة، لقد وصلنا إلى نقطة يكون تعقيـد رؤية إبسن فيها مـدهشًا. من الناحية السياسية والإنسانية هو يتعاطف مع روزمر. لكن هذا التعاطف فقط يذهب إلى حد ما في نهاية المسرحيـة تمثل ربيكا روح روزمرهولم ليس كشئ مبهج ومحـرِّر لكن كشئ مظلم وساحق crashing، شئ يثقلها، شيء يسلبها السعادة. هذه ليس اليوتوبيا بل عكس اليوتوبيا. لقد تحولت مثالية روزمر إلى صورتها السلبية في المرآة تمامًا كما أن "زواج" روزمر وربيكا هو نفي الحياة في المجتمع الذي يمثله الزواج في العادة.

إن موت البطلين لا يأتي بالتصالح لأن إدعاءهما الوحدة يمثل إنسحابا متطرفًا إلى عالمهما الخاص: في هذا الطريق يكون الجنون. في نهاية المسرحية من المستحيل العودة إلى مشروع روزمر المشئوم والخاص بالسمو، كما هو مستحيل بنفس القدر أن نؤيد التوهج incandescence الانتحاري للبطلين أو القيم الوضيعة للمجتمع الذي يحيط بهما. مسرحية ***روزمرهولم*** إذن مسرحية عن الموت النبيل والمأسوف عليه ولكنه صحي وضروري للمشروع الرومانسي في عالم ما بعد نيتشه. المسرحية توصل لنا بقدر متساوٍ عظمة ربيكا وروزمر ووحشيتهما وجنونهما – إنهما رومانتيكيان كسيرا القلب (وليسا مثاليين وعظيين) لا يستطيعان تحمل العالم الذي أنتجته الديمقراطية البوروجوازية. هذا هو السبب في أن إبسن يطلب من جمهوره أن يعترف تماما بمحنتهما.

إن مسـرحيـة ***روزمرهولم*** - في وقوعها تحت سيطرة الشك والدليل والشهادة وفي تحليلها الدقيق للخسـارة التي أنتجتها نزعة الشك اللغوية - هي من أكثر تحليلات إبسن للحداثة تشاؤمًا. هذا هو عالم لا يستطيع فيه حتى أفضل الرجال والنساء أن يجدوا علاقات قابلة للحياة، عالم تذهب فيه أعمق التعبيرات عن ألم الروح دون أن يسمعها ويعترف بها أحد، حيث اللغة وصلت إلى حد أن تبدو غير جديرة بالوثوق بها وحيث يدفعنا البحث عن الحقيقة المطلقة إلى الجنون. روزمرهولم هي أكثر مسرحيات إبسن قتامة وتعقيدًا. إنها من الروائع.

١٠

فن التحول

الفن، والزواج والحرية في مسرحية

السيدة من البحر

مقدمة:

المسرحية التي في منتصف ما يسمى بثلاثية ميونيخ السيدة من البحر (١٨٨٨) تأتي بعد روزمرهولم (١٨٨٦) وتسبق هيدا جابلر (١٨٩٠). بينما تنتهي روزمرهولم وهيدا جابلر بالانتحار فإن السيدة من البحر تنتهي نهاية سعيدة – لهذا السبب عوملت هذه المسرحية الرائعة كثيرًا كواحدة من أقل مسرحيات إبسن إقناعًا وأكثرها اتصافًا بخفة الوزن light weight. يعلق إيرول درباخ عن حق بأن "النهاية الإيجابية لمسرحية السيدة من البحر قد جعلتها عرضة لـ لاتهامات بالنقص الفني، بأنها ليست جديرة بإبسن إلى حد ما ، متحدية تقريبا "الصورة النمطية" لإبسن كرسول القدر بينما هي في نفس الوقت تؤكد الزواج والعائلة التقليديين.

وتحزن هؤلاء الرومانسيين المحدثين لأن لحظة التنوير denouement فيها تخون الروح الرومانسية النشيطة" [1] (أفهم أن الرومانسية هنا تعني شيئا مثل

الدرامي، الوجودي البطولي والمثالي بالمقارنة بالعادي واليومي). أمثلة التوجه نحو رفض المسرحية الذي تثيره النهاية السعيدة كثيرة. فنزعم موريس فالنسى Maurice Valencyمثلا أن (" كان الحصيلة outcome المتفائلة) خروجًا عن المعتاد عند إبسن والنتيجة غير مقنعة بشكل كبير" [٢] ويزعم أن الفصل الأخير بصفة خاصة بلا حيوية على الإطلاق. [٣] يضيف بيورن همر Bjorn Hemmer أن كثيرًا من نقاد السيدة من البحر يحاولون إعادة تفسير النهاية المسيئة لأنهم "يفضلون أن يعتبروا اختيار إبسن لنهاية منسجمة شيئًا ironicتهكميا أو أنه على الأقل ملتبسًا ambiguous بشكل واضح". [٤] سواء كانت مصادفة أم لم تكن فالسخرية والالتباس هما قيمتان جماليتان رئيسيتان في أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة: قد يبدو أن النوع المعيَّن من النزعة إلى الحداثة والحداثة اللتين نجدهما في السيدة من البحر لهما المقدرة على إزعاج أيديولوجيي الحداثة إلى جانب المثاليين الرومانسيين.

بما أن ***السيدة من البحر*** تظل مسرحية مهملة نسبيًا من بين أعمال إبسن فسأقدمها هنا باختصار. البطلان هما زوج يحس بالغربة، د. وانجل Dr. Wangel وزوجته إليدا Ellida. قس الكنيسة المحلية اعتاد على أن يشير إليها بـ "الوثنية" heathen لأن أباها حارس المنارة lighthouse هناك في Skjoldvigen لم يعطها "إسما مسيحيًا لإنسان" (١١: ٦٦) لكنه سماها على اسم سفينة بدلاً من ذلك. بالتحديد لأنه لا يوجد في التاريخ المسيحي القديسة إليدا Ellida التي جعلت من نفسها شهيدة. ربما يقرأ الاسم على أنه تلميح إلى أن إليدا نفسها

سوف ترفض أن تلبي مطالب المثالية المسيحية لتضحية الأنثى.[٥] إن ابن عائلة وانجل المولد حديثًا مات منذ ثلاثة سنوات قبل افتتاح المسرحية ومن ساعتها عاشت إليدا في عالم أوهامها منسحبة كلية من الحياة العائلية غير ملاحظة لا كم يحبها زوجها ولا كم تشتاق ابنه زوجها الصغري هيلدا Hilde لتعاطفها. تقضي إليدا وقتها – تاركة الواجبات المنزلية لابنة زوجها البالغة grown - up بوليت - Bolette تأخذ حمامات بحر وتحلم بالمحيط وبالرجل الغريب، بحار غامض وقاتل تشعر تجاهه بالالتزام كما لو كان في الزواج. يقول لنا إبسن – بتشديده على المزيد من اتصال إليدا بالبحر – إن الناس فى مدينتهم الصغيرة يسمونها السيدة من البحر frnen fra havet، الاسم هو نقل متعمد لكلمة حورية البحر havfruen والذي كان لبعض الوقت اسم المسرحية الذي أعطاه لها إبسن وقت العمل فيها (انظر ١١: ١٧٠).

في مسرحية *السيدة من البحر* تتعايش الحدة الوهمية لحياة إليدا الداخلية مع تحليل واقعي بشكل صارخ للزواج، ليس أقل في العقدة الجانبية التي تتعلق بابنة زوج إليدا بوليت وأرنهولم Arnholm وهو ناظر مدرسة يعيش الآن فى العاصمة ولكنه كان في السابق مدرسها. كما تحتوي المسرحية أيضا على كوميديا عن الفن والفنانين تضم بالستيد Ballested وهو مصور وموسيقى وقائد كورس ومصفف شعر و"جاك ذو السبع صنايع". ولينجستراند Lyngstrand وهو نحات مصدور يمتلئ بالأوهام المثالية عن الفن والنساء ودائمًا ما تغيظه وتسخر منه هيلدا الأخت الأصغر الجامحة لبوليت. كل هذا ينكشف

في محادثات إليدا ووانجل عن حياتها وأحلامها وتطلعاتها والتي كثيرًا ما تقرأ على أنها استباق مدهش لعلاج فرويد بالتحليل النفسي.

في مسرحية *السيدة من البحر* يحيط بالشكل الشجي للغريب عناصر غريبة وميلودرامية منذ مات طفل وإليدا وقد سيطرت عليها ذكريات اللحظة التي تركت فيها الغريب برغبتها - عندما كانت بنتا صغيرة رجلاً كانت تعرف أنه قاتل أن يلقي بخاتميهما المتداخلين معا في المحيط في احتفال بشبه العرس. وعلى الرغم من أنها أرسلت إليه ثلاثة خطابات تفسخ فيها العلاقة بمجرد ما تركها فإنه لم يعترف مطلقا بأنه استلمها. (صمم الغريب عن سماع إليدا يؤثر في كطبيعة متطرفة من صمم روزمر عن سماع ربيكا) إليدا مقتنعة بأن عيني طفلها كانتا تشبهان عيني الغريب، وهي علامة كما اعتقد على أنها تشعر أن الطفل لابد وأن يكون طفله. منذ موت الطفل رفضت أن تشارك وانجل الفراش: أنا أخذ هذا على أنه فعل يمثل الإخلاص الغريب والمرعوب للغريب، جهد لكي تحمي نفسها من مزيد من الانتقام بسبب سلوكها غير المخلص، تعبير عن خوفها من أن أي أطفال في المستقبل سيضربهم أيضا انتقام الغريب.

من خلال حكاية يحكيها لينجستراند، حكاية لم يتم مطلقا تأييدها تأييدا كاملا، نحصل على الانطباع بأن معاناة إليدا النفسية بدأت في نفس الليلة التي عرف فيها الغريب (أو شخص آخر يمكن أن يكون هو) على ظهر سفينة في بحر الشمال أنها تزوجت من رجل آخر. إليدا نفسها تصر على أنه عندما كانت معه

سيطرت قوة إرادته على قوة إرادتها سيطرة كاملة. بالنسبة لها تتداخل قوة الغريب وقوة البحر: الغريب "مثل المحيط"، هكذا تقول لوانجل. (١١: ١١٢). الغريب والبحر إذن هما استعارتان مكشوفتان متخفيتين عن حنين إليدا إلى اللا متناهي infinite والمطلق absolute بتشديد المسرحية على رغبة إليدا في الذى لا نهاية له endless وغير المحدود unbounded فهي تقيم سلسلة من التعارضات oppositions بين المغلق closed والمفتوح) open الفيورد/ البحر، بحيرة السمك / المحيط، المنبة الصغيرة / العالم الواسع) وبين الخارجي والداخلي (الجسد / الروح أو العقل، الواقع / الأحلام) وكلها تساعد على بناء التعارضين الأكثر جوهرية والمتعلقين بموضوع المسرحية: المحدودية والتناهي infinity، الضرورة والحرية.

السيدة من البحر إذن تواصل استكشاف السجل الميلودرامى الذى بدأ فى رومزهولم - عندما قدمت ***السيدة من البحر*** فى لندن لأول مرة عام ١٨٩١ علق الناقد المسرحى لجريدة الديلى تلغراف الذى كان يكره إبسن كليمنت سكوت Clement Scott ساخرًا أن إبسن يمكنه أن ينقذ هذه المسرحية المملة من كارثة فقط باللجوء إلى أكثر الحيل المسرحية إبتذالًا : "لم يكن قبل أن يصبح "الأستاذ" master تقليديًا بشكل مطلق، لم يكن قبل أن يستعير رسول الأصالة دون خجل أقدم حيل الميلودراما الحقيرة ... لم يكن قبل أن تلقى إليدا بنفسها بالطريقة الحقيقية لعالم الميلودراما التى كانت شعبية فى مسارح لندن جنوب نهر التيمز بمقاطعة سرى Surry - بين زوجها والمسدس المستعد للانطلاق أن استيقظ

الجمهور من نومه المكتئب". [٦] الذى فشل سكوت فى أن يراه أن كل هذه العناصر الغريبة موجودة لكى تقابل اليومى والعادى وهكذا تنقل مخاوف إليدا العصابية neorotic.

تختفى إليدا بعد ذلك الأسرار فى نفسها، أسرار تشعر أنها غير قادرة على التعبير عنها. فمنذ مات طفلها سكن روحها "مالا يمكن التعبير عنه" inexpressible، "غير الممكن قوله " unsayable، "غير الممكن "النطق به" unutterable، وأرعبها "الشئ المرعب أو الرهيب". يتكون الحدث الرئيسى *للسيدة من البحر* من المحادثات بين إليدا ووانجل والتى تصل فيها إليدا إلى أن تدرك أنها تستطيع فى الحقيقة أن تجد الكلمات لمشاعرها و - وهو حتى أهم - تجد اعترافا بتلك الكلمات من زوجها. فى الفصل ٤ تكون قد أصبحت قادر على أن تدعو وانجل بشجاعة أن ينصت إليها : "وانجل ، تعال واجلس هنا معى. يجب على أن أخبرك بكل أفكارى" (II: 127) من خلال طبيعتها هى من "العلاج بالكلام" لفرويد تصل إلى أن المجتمع البشرى (تيمة التأقلم theme of acclimatization والزواج) (متضمنًا الجنس) ممكنين ثانية.

تحتوى مسرحية *السيدة من البحر* على كل الملامح الرئيسية لنزعة إبسن إلى الحداثة التى أثبتتها فى هذا الكتاب ولكن فى تركيبة جديدة ومتحدية. هكذا فإن المثالية - والتى كانت اهتمامًا ضخمًا فى مسرحية رومزهولم - قد اختزلت بشكل ساخر إلى حفريات النحات لينجستراند الأنانى عن مباهج أن يجد امرأة

تضحى بشبابها من أجله إلا أن رفض إبسن للمثالية يظهر على السطح أيضا فى دحض المسرحية الحاد لنصين رومانسيين شهيرين : ***الهولندى الطائر*** لريتشارد فاجنر و "***حورية البحر الصغيرة***" لهانز كريستيان آندرسن، مسرحية ***السيدة من البحر*** – مثل ***رومزهولم*** – تهتم اهتمامًا عميقًا بالمسرح والتمسرح لكن البحث فى المسرح هنا متصل بالفنون الأخرى : التصوير والنحت و – بطريقة أقل – الموسيقى. كما يظهر أيضا اهتمام المسرحية بالنزعة إلى الشك بنفس الطريقة فى ***روزمرهولم*** : كانشغال بإمكانيات التعبير وقوة اللغة وقبول المحدودية الإنسانية. إن التشابه بين المسرحيتين لا يقف عند هذا الحد : فكلاهما يستكشف عن عمد الطريقة الميلودرامية. كلا المسرحيتين تخبرنا أن عدم القدرة على أن نجد صوتًا، أن نكون مفهومين من الآخرين يؤدى إلى الجنون وكلا المسرحيتين تركز على التناقض بين الخارجى والداخلى، بين الجسد والروح. وكلا المسرحيتين تستكشف نتائج محاولة الهروب من المحدودية الإنسانية.

على الرغم من أن ***روزمرهولم والسيدة من البحر*** تشتركان فى الكثير فإن نتيجة مواجهة الأبطال للنزعة إلى الشك كل فيما يخصه لا يمكن أن تكون أكثر اختلافًا. فى نهاية ***بيت الدمية*** تعتبر نورا أنها لم تكن متزوجة أبدًا من هلمر. إن نورا تخبر هلمر أنها يمكن أن تعود فقط إذا تغير الإثنان forvandletإلى الدرجة التى يمكن أن تصبح حياتهما معًا زواجًا. فى ***روزمرهولم*** تعلن ربيكا أنها تغيرت لكن نزعة الشك عند روزمر تجعل من المستحيل بالنسبة له أن يصدقها. مسرحية ***السيدة من البحر*** تعود إلى السؤال الذى ترك دون إجابة من نورا :

بالتحديد ما الذى يكوّن الزيجة ؟ إذا كانت الطقوس الملزمة قانونًا أو مولد الأطفال أو حقيقة العيش معا لا تكفى إذن ما الذى يلزم إليدا لكى تعترف بأنها متزوجة من وانجل ؟ إن مسرحية *السيدة من البحر* تبين - من بين أشياء أخرى - أن عناصر التحول التى يمكن أن تجعل الزواج ممكنًا هى الحرية والاختيار وبصفة خاصة للنساء. بهذه الطريقة تنهى مسرحية *السيدة من البحر* التحقيق عن الزواج الذى بدأ فى مسرحية *بيت الدمية*.

فى هذا الفصل إذن سأناقش أكثر الجوانب اللافتة فى نزعة إبسن إلى الحداثة فى مسرحية *السيدة من البحر* : نقد المثالية، أفكار المسرحية عن المسرح والفنون الأخرى، العلاقة بين الحب والنزعة إلى الشك. وسأبين أيضًا أن هذه المسرحية هى تأمل واع بالذات عن قدرة الفن على التعبير عن محنة الروح. إلا أنه أولا وقبل كل شئ سأوجه الانتباه إلى بحث إبسن حول الحب والزواج واليومى وتحليله الراديكالى للحرية والاختيار.

عدم الإخلاص أو رفض المثالية

تدور أحداث *السيدة من البحر* على الشاطئ الغربى للنرويج وهى تصور بطلة يسكن روحها الخوف من والشوق إلى بحار نصف شبح ونصف حقيقة. إن أوبرا *الهولندى الطائر* لريتشارد فاجنر تدور أحداثها أيضا على شاطئ النرويج وتحكى قصة بحار شبحى مقدَّر عليه أنه يبحر فى محيطات العالم حتى يجد الحب الحقيقى. إن بطلة فاجنر سنتا Senta مثل إليدا تحلم ببحار غامض. فى يوم من

الأيام يعود أبوها وهو قبطان بحر مع الهولندى الطائر والذى يتضح أنه الرجل الذى كانت تحلم به وتوافق سنتا فورًا وفى فرح على الزواج منه. بعد سوء فهم أبله يستنتج خطيبها الهولندى بالخطأ أنها غير مخلصة له وفورًا يبحر بعيدًا على سفينته الشبحية. فى يأس تلقى سنتا بنفسها من فوق صخرة لتثبت إخلاصها وحبها. ترفع تضحيتها النبيلة بنفسها اللعنة عن روح الرجل الهولندى وتنتهى الأوبرا بصورة المحبين وروحاهما المتعانقتان تصعدان إلى السماء.

سنتا إذن هى البطلة المثالية الأصيلة : فهى صغيرة السن، نقية وعذراء وفوق كل شئ مستعدة بشكل بطولى أن تقدم حياتها لتنقذ الرجل الذى تحبه. قدمت أوبرا فاجنر لأول مرة فى درسدن فى ٢ يناير ١٨٤٣ . من الصعب أن نصدق أن إبسن – والذى كان وقت كتابة *السيدة من البحر* يعيش فى ألمانيا لمدة عشرين عامًا تقريبًا – استطاع أن يظل جاهلاً تمامًا بهذا العمل الشهير. (فى مسرحية *البطة البرية* تقول هدفيج أن قبطان البحر العجوز والذى امتلك فى وقت من الأوقات الأشياء الغريبة المحفوظة فى الكرار كان يسمى "الهولندى الطائر". (١٠: ٩٧).

يمكن بالتأكيد قراءة *السيدة من البحر* على أنها تعليق متعمد وساخر تمامًا على مثالية فاجنر الجامحة ، على أنها إقرار قوى عن اختلاف إبسن عن المؤلف الموسيقى الشهير.

إن عنوانى "السيدة من البحر" و "حورية الماء الصغيرة" Den Lille Havfrue (١٨٣٧) لهانز كريستيان آندرسن تشيران مقدمًا إلى صلة. كما رأينا لقد فكر إبسن فى أن يسمى مسرحيته حورية الماء Havfruen وإليدا تقارن بشكل واضح بحورية ماء فى مناسبات عديدة. فى قصة آندرسن تقع حورية الماء النقية البريئة فى حب أمير من البشر فى عيد ميلادها الخامس عشر. لكى تكون معه تبادل برغبتها ذيلها السمكى بساقين بشريين حتى لو كان هذا يعنى أنها تدع ساحرة، البحر تقطع لسانها وأنها تقبل أنها ستعانى بشكل رهيب عندما تستخدم ساقيها الجميلتين. وعلى الرغم من أن حورية البحر الصغيرة قد حرفت من الكلام إلا أنها تعبر عن نفسها عن طريق الرقص بالرغم من الألم القاسى فى كل خطوة.

إلا أنه فى يوم من الأيام يتزوج الأمير الجميل أميرة جميلة. لأنه لم يتزوج حورية الماء الصغيرة فلن تكون لها أبدًا روح خالدة. فى حفل زفاف ترقص بجمال كما لم ترقص من قبل أبدًا لكنها "ضحكت ورقصت وفكرة الموت فى قلبها" لأنها قررت أن تقتل نفسها بمجرد انتهاء الحفل : "لقد كانت تعرف أن تلك كانت الليلة الأخيرة التى سترى فيها الرجل الذى تركت عائلتها ووطنها من أجله وتخلت عن صوتها الجميل وكانت تعانى من عذاب لا نهاية له كل يوم دون أن يدرك هو هذا". [٧] إن إليدا ليست مختلفة عن حورية الماء الصغيرة. لقد تركت بيتها فى Skjoldvigen، وفقدت القدرة على أن تعبر عن نفسها وتعانى من عذابات يومية لا يعرف زوجها عنها شيئًا.

إلا أن إشارات إبسن إلى هاتين الحكايتين الرومانسيتين لها معنى أعمق. كلا سنتا وحورية الماء الصغيرة نقية تمامًا ومحبة تمامًا ومخلصة تمامًا. دليل حبهما وإخلاصهما هو موتهما - راغبتين - من أجل الرجل. (طلب روزمر الرهيب أن تموت ربيكا من أجله له صلة واضحة بهذا التقليد المثالى). كاستجابة لهاتين الحكايتين تبرز السيدة من البحر أيضا تيمة النساء المخلصات وغير المخلصات ولكن بطريقة مختلفة اختلافًا جوهريًا. فى الفصل ١ لينجستراند يخبر إليدا بخطته من أجل تمثال نحت عظيم :

"**إليدا:**

وماذا سيكون موديلك ؟ هل حوريات الماء أو غرانق الماء mermen؟ أو الفايكنج كبار السن ؟

لينجستراند:

لا . لاشئ كهذا . بمجرد أن تواتينى الفرصة سأحاول أن أقوم بعمل كبير. مجموعة، كما يسمونها.

إليدا:

حسن - لكن ماذا ستمثل المجموعة ؟

لينجستراند:

المفروض أن يكون شيئًا خبرته.

ارنهولم:

جيد - تمسك بهذا.

إليدا:

لكن ماذا سيكون ؟

لينجستراند:

حسن، فكرت فى أن يكون زوجة بحار صغيرة قلقة فى نومها بشكل غريب. وهى تحلم أيضا. بالقطع أفكر فى أنى سأكون قادرًا على أن أنجح بحيث يرى المرء حقيقة أنها تحلم.

ارنهولم:

ألن يكون هناك أكثر من هذا ؟

لينجستراند:

نعم. ستكون هناك شخصية أخرى. أكثر شبهًا بالشكل أو بالمظهر. سيكون ذلك زوجها الذى كانت غير مخلصة له عندما كان بعيدًا. وقد غرق فى البحر.

ارنهولم:

ماذا تقصد ؟

إليدا:

هل غرق ؟

لينجستراند:

نعم. غرق بينما كان بعيدًا فى البحر. لكن الشئ الغريب أنه رجع إلى بيته على أى حال. الوقت مساء والآن يقف بجوار السرير وينظر إليها. سيكون واقفًا هناك وكله بلل كما لو كان قد تم جره من البحر.

إليدا (تميل إلى الخلف فى كرسيها).

هذا غريب للغاية (تغمض عينيها) أستطيع أن أراه بوضوح أمامى (١١ : ٧٢).

فيما بعد يشير لينجستراند إلى شخصياته بـ "زوجة البحار غير المخلصة" و"المنتقم" ويزعم أنه يستطيع أن يراهما كليهما بوضوح كما لو كانا أحياء أمامه (١١ : ٧٤). عند هذه النقطة يجتاح إيليدا إحساس بالاختناق وتنهض لتتصرف (١١ : ٧٥). إن موتيفة لينجستراند تترجم بالضبط مخاوف إليدا غير المعلنة : أن الغريب سيعود لينفذ انتقامه لخيانتها له، بينما يعتبر لينجستراند قصته عن عدم الإخلاص والانتقام شيئًا كالحكاية الأخلاقية فإن إبسن يرينا أن إليدا قد دفعت إلى حافة الجنون بالضبط عن طريق مثل هذه الأفكار المثالية عن الإخلاص المطلق للمرأة. عندما يظهر الغريب للمرة الأولى فى الفصل ٣ فإنه يهاجم مباشرة فى شراسة كما لو كان يعرف كم تشعر بالذنب لحنثها بإيمانها له : "لكن

إليدا وأنا اتفقنا على أن هذا الأمر المتصل بالخواتم يظل سارى المفعول ويكون ملزمًا كحفل الزفاف " – هكذا يقول لو انجل. إن رد إليدا الفورى على هذا السطر دال: "لكن لا أريد ، أسمعت ! أنا لا أريد على الإطلاق أن تكون لى أية صلة بك بعد الآن ! لا تنظر إلى بهذه الطريقة ! قلت أنا لا أريد" ! فى مواجهة إصرار الغريب على أنها مدينة له بإخلاصها تصر إليدا على إرادتها.

عند النقطة التى تتوقف فيها إليدا يواصل الغريب. فى السطور القليلة التالية يقول شيئين حاسمين، أنه حافظ على كلمته لها : "لقد حافظت على الكلمة التى أعطيتك إياها" وأنها إذا جاءت معه يجب أن يكون ذلك طبقًا لإرادتها الحرة : "إذا أرادت إليدا أن تأتى معى عليها أن تأتى بمحض إرادتها الحرة" (١١ : ١٠٨) هنا يقدم الغريب لإليدا بالضبط المفهوم الذى تحتاج إليه : بالتحديد الحرية. فى نفس الوقت يلقى ضوءًا ساطعًا على الموضوع الفلسفى والأخلاقى المفتاح الذى يتعرض للخطر فى هذه المسرحية، بالتحديد العلاقة بين الوعد - promise بصفة خاصة ذلك النوع من الوعود الذى نسميه قسم الزواج – والحرية .. هل وعد جاد من تلك الوعود التى تشبه وعد الزواج دائمًا يقيدنا مدى الحياة ؟ تحت أى ظروف يحق للمرأة أن تخرق مثل هذا الوعد ؟ مثل هذه الأسئلة – كان لا يتم ببساطة التفكير فيها بالنسبة للمثالية : سناتا وحورية الماء الصغيرة مخلصتان إخلاصًا مطلقًا إلا أن فى ١٨٨٨ كان الطلاق يصبح بسرعة خيارًا قانونيًا فى جميع أنحاء العالم الغربى و- كما تبين مسرحية ***السيدة من البحر*** – فات أوان البطلات المثاليات بشكل قاطع. لايوليت ولاهيلده تشعر أنها تميل إلى أن تفعل

أى شئ إلا الضحك عندما يكشف لينجستراند الساذج عن أنه يود أن تقضى يوليت شبابها تنتظره فى إخلاص لكى يصبح نحاتا عظيمًا فى الخارج لكن عندما يعود كفنان مشهور فسوف يستغنى عنها بواحدة أصغر ، ربما واحدة مثل *هيلده*.

إن حقيقة أن بحث إبسن فى الزواج فى ***السيدة فى البحر*** يتضمن تمامًا السؤال متى تصبح المرأة محقة فى خرق أيمانها لرجل تقول لنا كم تحرك إبسن بعيدًا عن المثالية. فى هذا السياق تبدو سنتا السامية عند فاجنر وحورية الماء غير الأنانية عند أندرسن أوهامًا رجولية من طراز عتيق. إن مسرحية ***السيدة من البحر*** بإثارتها مشكلة الحرية العاطفية والجنسية والاقتصادية للمرأة وببحثها حول القوة المدمرة للوعود المطلقة (بما فيها وعود الزواج) تبين كم يمكن للمثالية المطلقة أن تكون خطيرة عندما يسمح لها أن تشوه العلاقات بين الرجال والنساء فى العصر الحديث (٨).

"التعبير الخارجى عن الفعل الداخلى":

المسرح والفنون الأخرى

بالنسبة لجيمس مكفارلين James Mcfarlane وهو واحد من أعظم دارسى إبسن فى عصره مسرحية ***السيدة من البحر*** هى دراما عقل إليدا وهكذا فهى أساسًا مسرحية عن مثلث حب حاد متسلط obsessive ونصف مجنون يشمل

إليدا ووانجل والغريب. إذا نظر المرء إلى المسرحية بهذه الطريقة يبدو حضور كل الشخصيات الأخرى محيرًا بل وغير بارع. الفنانان يظهران كزائدين عن الحاجة تمامًا وتصبح الحبكة الجانبية التى تضم يوليت وأرنهولم نظيرًا أخرق لزواج إليدا ووانجل، تصويرًا واضحًا "للتجارة فى النساء" أو ذلك النوع من المساومة المقززة والمبادلات tradeoffs المفروضة على النساء فى مجتمع يفرق بين الجنسين. إن شخصية هيلدا تقوم فقط بوظيفة النقيض لجموح الجنس عند لينجستراند : "(إبسن) يجعل للدراما ثقلا بتلك العناصر الصلبة الطبيعية naturalistic solidities مثل رجله الذى يقوم بالأعمال المؤقتة الذى يتعثر فى الكلام وفنانه المصدور وناظر مدرسته المهموم.. لو ترجم المرء الحدث المسرحى إلى لغة الرقص سيكتشف أن الصراع الرئيسى فى ذهن إليدا هو من نوع يمكن - باستعمال التقنيات القريبة من تلك التى تنتمى إلى المسرح التعبيرى - أنه تنقل بنجاح واقتصاد ودون حاجة كبيرة إلى هذه الشخصيات المساعدة. هنا ربما يوجد مؤشر على كيف أن إبسن - رغم تجديداته - كان مزروعًا فى التقاليد الطبيعية naturalistic يكتب ماكفرلين أن المشكلة الفنية التى تواجه إبسن هى أنه "يعبر تعبيرًا خارجيًا عن هذا النوع من دراما الذهن الداخلية" وكان يمكنه أن ينجح فقط عن طريق اختيار شكل تعبيرى expressionistic تمامًا [١٠] بعبارة أخرى : إذا كان إبسن قادرًا على ترك ولائه ذى الطراز العتيق للطبيعية (أو الواقعية) لاستطاع أنه يكتب مسرحية أفضل. لكن هذا المنطق معيب. منذ أعلن هاملت "أنا لدى ما يتخطى المظهر" وكتاب المسرح الغربيون يتعاملون مع سؤال

كيف "يعبرون تعبيرًا خارجيا عن الدراما الداخلية للعقل". إن التعبيرية لا يمكن أن تكون الحل الشكلى الوحيد الصحيح إلا إذا أردنا أن نزعم أن شكسبير فشل تمامًا فى أن يرينا ماذا كان يدور فى عقل هاملت. وكما حاولت أن أبين فى هذا الكتاب إن نزعة إبسن إلى الحداثة تقدم لنا سلسلة من الاستكشافات الواعية بالذات لقوى المسرح لتعبر عن وتجعلنا نعترف بألم وفرح الروح الإنسانية. (من غير الضرورى أن نتحدث عن الألم "الداخلى" أو عن دراما العقل "الداخلية". هل هناك فرح "خارجى أو ألم" خارجى" بحيث لا تقلقنا أن نفهمه أو نثق به ؟)

ترينا نزعة إبسن إلى الحداثة أنه لا يوجد شئ خطأ فى قدرات المسرح على التعبير. إن النزعة إلى الشك الحديثة هى التى تجعلنا نشعر أن اللغة العادية والأفعال اليومية تفشل فى إمدادنا بالتعبير الجيد الكافى عن الألم والفرح. حتى الصيغة التى استخدمها ماكفرلين – الدراما الداخلية للعقل – ترينا أنه يشارك الصورة الشاكة للروح كعالم داخلى غامض، عالم كأنه مخبوء تحت الجسد. (أناقش هذه الصورة فى الفصل ٧ فيما يتعلق برقصة التارانتلا عند نورا). إن ماكفرلين فى الحقيقة يطرح مشكلة الشك : كيف لى أن أثق بمحاولات شخص ما للتعبير (أن يقول أو يبيِّن بالإيماءة أو الفعل/ عما يفكر فيه أو تفكر أو يشعر به أو تشعر به أو يعتقده أو تعتقده؟ إن سؤال كيف نعبر تعبيرًا خارجيا عن العقل البشرى هو فى الحقيقة سؤال حول كيف يمكننا معرفة الآخرين وكيف لنا أن نثق بهذه المعرفة. هذا ليس مجرد سؤال ينشأ فيما يتعلق بالمسرح. إنه سؤال لنا جميعًا لأنه بالتأكيد ليس هناك أسهل من قراءة عقول الناس الآخرين فى حياتهم اليومية أكثر من على خشبة المسرح (١١).

إلا أنه فى مسرحية ***السيدة من البحر*** لا يفكر إبسن فقط فى قدرات المسرح فى "التعبير الخارجى عن العقل الداخلى" . إنه يتجه أيضا إلى الفنون الأخرى - هل الإشارات إلى الفن فى مسرحية ***السيدة من البحر*** محاولات زائدة لتقديم اللون المحلى، تأثير مأسوف عليه كطبيعية إبسن كما يقول ماكفرلين ضمنًا؟ (١٢) إذا كان الأمر كذلك فالمشهد الافتتاحى ***للسيدة من البحر*** من المحتمل جدًا بصفة خاصة أنه يحدث إهانة لأن أول شئ يقدمه لنا هو محادثة بين الفنانين، بالستيد رجل "السبع صنايع" والنحات المصدور لينجستراند بخصوص لوحة بالستيد التى لم تكتمل :

"لينجستراند:

هل سيكون هناك شخص أيضا؟

بالستيد:

نعم . بالداخل هنا بجوار سلسلة الصخور فى المقدمة سيكون هناك حورية ماء نصف ميتة.

لينحستراند:

لماذا تكون نصف ميتة ؟

بالستيد:

لقد ضلت الطريق ولا تستطيع أن تجد طريقها إلى المحيط مرة ثانية. والآن ترقد هنا تموت فى المياه المالحة ، ارأيت.

لينجستراند:

نعم . صحيح.

بالستيد:

إن سيدة المنزل هى التى جعلتنى أفكر فى رسم شئ من هذا النوع.

لينجستراند:

ماذا ستسمى الصورة عندما تكتمل ؟

بالستيد:

أنوى أن أسميها "نهاية حورية الماء".

لينجستراند:

هذا يبدو جيدًا. أعتقد أنك تستطيع فعلاً أن تصنع من هذا شيئًا جيدًا.

(١١: ٥٤)

إن حورية الماء التى تموت عند بالستيد ستدهش القراء المحدثين كموتيفة غريبة تمامًا. بالتأكيد نعتقد أن إبسن كان يقصد من هذا أن يكون تصويرًا ساخرًا لتصوير الهواة فى أسوأ حالاته. إذا كان الأمر كذلك فهذا المشهد - كما يفترض ماكفرلين - مجرد ترويح كوميدى comic- relief غير مهم للحبكة الرئيسية. لكن يجب أن لا نقفز إلى النتائج. عندما تسأل إليدا لينجستراند عن

عمله تبدأ بسؤاله "وماذا سيكون موديلك ؟ هل سيكون قرانق البحر أو حوريات الماء؟ أو الفايكنج القدامى؟" (١١ : ٧٢) . فى أوروبا فى أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر كان الفنانون لا يزالون يصورون عادة الفايكنج وحوريات الماء وقرانق البحر - أى موتيفات تاريخية وميثولوجية تتطلب شرحًا قصصيًا مؤسسة على نظرية لسينج Lessingعن "اللحظة الحبلى" . وكما رأينا فى الفصل ٤ من الممكن حتى أن يكون إبسن قد استلهم حورية الماء المعذبة فى ***لعبة الأمواج*** ***The Play of The Waves*** لأرنولد بوكلين فى تصوره لإليدا [١٣].

بالستيد بالإضافة إلى ذلك ، ليس مجرد هاو. عندما وصل إلى المدينة منذ سبعة عشر أو ثمانى عشر سنة - كما يقال لنا - كان ذلك بصفته رسامًا لفرقة سكيف Skive المسرحية المتجولة. إن إسمه - بالإضافة إلى اسم الفرقة المسرحية - يكشف عن أنه دانمركى وهكذا فهو غريب بالمعنى الصحيح للكلمة لكنه قد "أقلم نفسه" كما يظل يردد. هناك بالتأكيد مسافة بين وجهة نظر إبسن ووجهة نظر بالستيد لكن ليس هناك حاجة لنتخيل هذا كشئ عدائى أو جدير بالاحتقار لأن بالستيد يمثل شيئًا من ما ماضى إبسن : فرق التمثيل الدانمركية المتجولة التى كانت تطوف الساحل الجنوبى للنرويج فى طفولته وشبابه وربما أيضا لقاءه بالمصورالمسرحى فى برجن فى خسمينيات القرن التاسع عشر يوهان لودفيج لوستنج Johan Ludvig Losting وهو نفسه رجل "السبع صنايع" تمامًا[١٤]. إن لوحة بالستيد بالإضافة إلى ذلك ترجع صدى ***ماضيه*** المسرحى لأنه يشرح أنه على الرغم من أنه رسم الخلفية إلا أن عليه بعد أن يضع الشخصية

figure فى المقدمة. يبدو الأمر وكأنه فى انتظار ظهور الممثلة التى تلعب دور حورية الماء تمامًا كما ننتظر نحى ظهور الممثلة التى تلعب دور السيدة من البحر.

إذن فمشكلة لوحة بالستيد ليست أنها لوحة حورية الماء أو أنها قصصية وميثولوجية لكن أنه لا يذهب بالتقليد الفنى بعد لسينج إلى أقصى إمكانياته. يبدو الأمر أنه أختار لحظة غير درامية على الإطلاق وهو ما يشرح السبب فى أن قصته عن حورية الماء الضائعة أكثر من فاترة flat. إلا أن - فى الوقت نفسه - غياب التوتر الدرامى والتركيز على الماء المالح فى الأماكن البعيدة الداخلية للفيورد يشيران إلى اليأس والركود stagnation والانغلاق closure ومهما كانت هفواتها الجمالية فإن لوحة بالستيد هى تعبير غير مباشر ومؤثر تمامًا عن حالة إليدا الذهنية، وهى مقصود أن يفهمها الجمهور هكذا لأننا نعلم أن إليدا هى التى أعطت بالستيد فكرة اللوحة فى المقام الأول.

إن مجموعة لينجستراند التى خطط لها والتى توحد" زوجة البحار غير المخلصة و"المنتقم" - من ناحية أخرى - هى ميلودرامية تمامًا وحتى قوطية وتذكرنى ليس بدرجة قليلة بلوحات فوسيلى Fuseli الشهيرة "الكابوس". وهى تفترض - كلوحة بالستيد - قصة لكن لينجستراند له فهم أكثر ثباتًا تمامًا من بالستيد بشأن كيف يختار لحظة درامية قصوى. maximally dramatic. ويجب علينا أيضا أن نلاحظ أنه لا المصور ولا النحات يجاهد من أجل الواقعية

اليومية : بالستيد لديه حوريه ماء ولينجستراند منتقم شبحى. فى هذا الشأن هناك أوجه شبه واضحة بين هذه الأعمال والمسرحية التى تظهر فيها.

إليدا التى تعذبها فكرة أن موت إبنها كان عقابًا عن عدم إخلاصها تشبه كلا من حورية ماء بالستيد شبه الميتة وزوجة لينجستراند الحالمة غير المخلصة والتى هى على وشك أن تواجه المنتقم. من المهم - بالإضافة إلى ذلك - أن يوصف كلا العملين عند بدء المسرحية مباشرة : إنهما يعبران عن مشاعر إليدا فى وقت لا تستطيع هى بعد أن تعبر عنها هى نفسها. وهما بفعلهما هذا يبدآن العملية التى سوف تحولها من امرأة يهددها إلا الخنق إلى امرأة لها صوت خاص بها.

هناك أيضا فن آخر موجود فى ***السيدة من البحر*** تحديدًا الموسيقى. إن إليدا حتى فى حالة حزنها وعصابها تذهب كثيراً إلى نقطة المنظر لتسمع الفرقة الموسيقية النحاسية(انظر ١١: ٥٦ و ١١ : ٧٩). إلا أنه فى الفصل ٥ فقط تُعطى الموسيقى وجودًا مسرحيًا قويًا نسبيًا لأن هناك تتم آخر لحظات المسرحية بمصاحبة الفرقة الموسيقية النحاسية لتحية مغادرة السفينة البخارية الإنجليزية آخر سفينة سياحية فى الموسم [١٥].

السيدة من البحر إذن تبدأ بالتصوير والنحت وتنتهى بالموسيقى. على الرغم من أن من الصواب أن نحكم على ذلك بدقة من نص إبسن فإنى أشعر أن الجهور لا يرى مطلقاً لوحة بالستيد والتى تظل على أية حال غير مكتملة طوال المسرحية. إن وصف بالستيد لها إلى لينجستراند فى الفصل ١ يصف فى الوقت

نفسه لوحته القماشية الحقيقية ويخبرنا ماذا ستكون (١١ : ٥٣ - ٤). إن عمل لينجستراند النحتى والموجود فقط ليكون مشروعًا فى المستقبل يظل لغويًا محضاً. من الناحية الأخرى الموسيقى فى نهاية المسرحية هى قطعة قد تمت وسمعها كل الشخصيات والجمهور أيضًا. وطالما ظلت الأعمال المرئية مشروعًا لم يكتمل تظل محصورة فى العالم الخيالى لمبدعيها (وهذا ينطبق تمامًا على حالة لينجستراند وينطبق جزئيًا على حالة بالستيد. من ناحية أخرى فالموسيقى يشترك فيها الجميع. هكذا فإن الانتقال من التخطيط إلى العمل ، من الرؤية إلى السمع ، من التصوير والنحت إلى الموسيقى التى تصاحب تحول إليدا يعنى الإنتقال من الانعزال والكمون داخل النفس inwardness إلى الإنتقال والتعبير الخارجى externality.

التصوير والنحت - إلى جانب ذلك - هما فنانان ساكنان static أعنى لازمنيين atemporal. المسرح والموسيقى - على الجانب الآخر - يتكشفان بالزمن. السبب لماذا تعبر حورية الماء شبة الميتة وزوجة البحار غير المخلصة عن الحالة الداخلية لإليدا فى بداية المسرحية هو أنها - مثلهما - ظلت متجمدة فى لحظة يائسة ميلودرامية تقريبًا. ربما نستطيع أن نرى ثباتها وركودها stasis على أنه مضاد للتمسرح بعمق، كطبيعة سلبية negative لمثال ideal الثبات. فى مواجهة هذا تعرض ***السيدة من البحر*** فكرة التأقلم والتكيف adaptability والقدرة على التغيير changeability و - أخيرًا - التحول. هناك ظلال من مسرحية **حكاية الشتاء** ***The Winter's Tale***: إليدا - مثل هرميون Hermione

تتحول لكى تصبح مرة ثانية جزءًا من المجرى العادى للزمن والزواج العادى. ربما يريد إبسن أن يقول لنا إن المسرح فقط هو الذى يمكنه أن يبث الحياة والصوت فى التحول الإنسانى. فى نهاية السيدة من البحر نحتفل ليس فقط بقدرات إليدا على التحول ولكن بقدرات المسرح أيضًا.

التخلى عن المحدودية: إليدا والغريب

فى كتابه ***درجة من الفلسفة*** *A. Pitch of philosophy* يلاحظ كافيل أن "فى البحث عن ماذا تمثله حياتك عليك أن تراقب فى نفس الوقت محدوديتك limitedness وتحتفل بما هو خارج قدرتك [١٦] إذا لم نكن نستطيع أن نعترف بمحدوديتنا فلن نكون قادرين على الاعتراف بوجود الآخرين. إليدا لا تعرف حدودًا. بالنسبة لها المحيط لا حد له وكذلك الغريب". هذا الرجل كالمحيط" هكذا تقول بعد أن رأته ثانية فى المرة الأولى. (١١: ١١٢) . إنه يمثل اللانهاية ، الحرية المطلقة التى لا تتحمل أى قصور إنسانى [١٧] فى الاحتفال الذى يظل يسيطر عليها اضطرها أن تتزوجه هو والمحيط برمى خاتميهما المتشابكين فى البحر. فى وجوده تشعر كما لو كانت لا تملك إرادة أخرى إلا أرادته : الغريب – يجئ كمخلوق نتشاوى ذى إرادة طاغية، قاتل فيما وراء الخير والشر. إن إنجاز إليدا هو أنها تتوصل إلى إدراك أن لديها القوة لتحدى هذه الإرادة ليس عن طريق تعبئة جهد فوق إنسانى للمقاومة لكن عن طريق اختيار المحدودية. (سأعود إلى هذا).

لكن إذا كان الغريب مثل المحيط فكذلك إليدا . "إليدا - إن عقلك كالمحيط" هكذا يقول لها وانجل فى نهاية المسرحية (١١: ١٥٤) . الغريب إذن هو داخلى وخارجى بالنسبة لإليدا. إنه هى وهى هو. هو من صنع خيالها كما أنه رجل حقيقى. إذا وجد الجمهور مشكلة فى تحديد ما إذا كان الغريب حقيقيًا أو متخيلاً ذلك لأن إليدا نفسها لا تستطيع أن تعرف ذلك. أياً كان من هو فهو ليس آخر بالنسبة لها (أستخدم الكلمة بالمعنى العادى وهو الاعتراف بأن الآخرين هم آخرط: ليسوا متطابقين dentical امعنا، ليسوا جزءًا منا ، ليسوا امتداداً لنا) . فى هذا الشأن من الأمور ذات المغزى أن إليدا عندما ترى الغريب للمرة الأولى فى الفصل ٣ لا تتعرف عليه على الإطلاق : لقد كان موجودًا بدرجة كبيرة فى عقلها لدرجة أنها لا تتذكر ماذا يكون شكله. لكن دكتور وانجل لم يكن هو أيضا آخر بالنسبة لها لأنه ببساطة لا يظهر فى مخيلتها : "عندما لا يكون هنا كثيرًا ما كنت لا استطيع أن أتذكر شكله : ثم يبدو الأمر كما لو كنت فعلا قد فقدته" (١١: ١٠٣). إنه كما لو كانت إليدا لم تكتشف تمامًا وجود وانجل حتى أنها تراه إما مظهرًا خارجيًا محضاً pure externality أو كخواء void.

السيدة من البحر إذن هى عن امرأة دفعت إلى حافة الجنون برفضها المحدودية. إنها غير قادرة على الاعتراف بالوجود المنفصل للآخرين. إنها تلجأ إلى الأوهام الميلودرامية عن انتقام الغريب لكى لا تضطر إلى الاعتراف بالموت (موت إبنها). إنها تتفادى الجنس لكى لا تضطر إلى الاعتراف بالمحدودية الجنسية. والنتيجة هى إحساس بأنها ضائعة تمامًا، إحساس متزايد بالعزلة عن

المجتمع الإنساني، اعتقاد بأنها غير قادرة أساسا على أن تجعل الناس يعرفونها. طالما هى مقيدة فى وهمها حول حرية أفق المحيط التى لا يحدها شئ ستظل إليدا غريبة فى عالم الالتزامات اليومية. لا عجب إذن أن نجد من الصعب أن نعرف ما إذا كان الغريب داخل أو خارج عقل إليدا.

نحو نهاية المسرحية فى المشهد العالى دراميًا الذى تقرر فيه إليدا اختيارها يأتى د. وانجل أخيرًا بتشخصيه : "إن توقك للامحدود واللانهائى، – ولما لا يمكن الحصول عليه – سيدفع عقلك تمامًا إلى ظلام الليل فى النهاية". إن اعترافه بحالتها الفعلية يبدو أنه يأتى كتحرير وكراحة لإليدا لأنها تجيب "نعم ، نعم – أشعر به – كأجنحة سوداء صامتة فوقى". هذه المحادثة تمكّن د. وانجل أخيرًا من أن يعترف بحرية إليدا فى الاختيار: "لن يصل الأمر إلى هذا. ليس هناك خلاص آخر لك. أنا لا أرى أى خلاص على الأقل. لذلك – أنا أترك – أترك صفقتنا لا تتم ، الآن مباشرة. – الآن تستطيعين أن تختارى طريقك – بكامل – بكامل حريتك" (١١ : ١٥٣) . (الإشارة إلى "الصفقة" هو إلى زعم إليدا أن زواجها من وانجل كان معاملة تجارية باعت هى فيها حريتها مقابل أمنها الاقتصادى).

وانجل يعترف بحرية إليدا لأنه يرى أنه إذا لم يفعل ذلك سيصيبها الجنون بالتأكيد. فى مقابل حرية الغريب المطلقة اللانهائية غير المحدودة والمجنونة يقدم الحرية الإنسانية الملموسة والمحدودة والعادية. هذه ضربة عبقرية لأن الاختيار هو معانقة المحدودية، هو قبول أننا لسنا أكثر – لكن أيضا لسنا أقل – إنسانية.

عدم الاختيار هو رفض التعريف definition والهوية والقصور. وكما لم يتعب الوجوديون من توضيحه ، الاختيار يتضمن قبول الخسارة. الاختيار يحررنا لكنه أيضا يقوم بتعريفنا. إذا كان على إليدا أن تذهب مع الغريب لكان ينبغى عليها أن تتبعه كما فعلت قبل ذلك مرة فى احتفال الزواج بالخاتمين - أى كما لو كانت فى غشية trance، مجبرة بواسطة إرادته التى لا تلين. لو كانت اختارت الغريب - أعنى لو كانت قد ذهبت معه وهى تعرف أنها فعلت ذلك كنتيجة لإرادتها الحرة - لنزع عن الغريب سحره الغامض ، لن يعود هو غير المتناهى بالنسبة لإليدا ولكن مجرد رجل آخر. هذا هو السبب بالضبط فى أن إليدا اختارت ألا تذهب مع الغريب لأنه لو تم اعتباره رجلاً عاديًا - كزوج أو رفيق العمر فهو ليس نظيرًا لدكتور وانجل كما سأبين الآن.

الإختيار ، الحرية الزواج

باختيارها وانجل تختار إليدا الاتصال الإنسانى بكل هشاشته. لكن كيف يحدث تحولها ؟ كيف تستطيع إليدا أن تحول نفسها من ميتافيزيقية شبه مجنونة مؤمنة بالمطلق إلى امرأة بشكل عاقل وليس تمامًا أو كلية على وفاق مع اختيارها وهويتها ؟

يحدث تحول إليدا عن طريق د. وانجل لكنه هو بدوره يتحول عن طريقها. إن أدوات تحولهما المتبادل هى محادثاتهما. وإذا كانت إليدا تتعلم ببطء أن تكشف عن نفسها فذلك لأن وانجل يكشف عن نفسه كرجل محب صبور وكريم ويبذل

جهدًا حقيقيًا ليستمع إلى زوجته مبديًا رد فعل بأمانة وتلقائية أمام كلماتها فى هذه النقطة لا يمكن أن يكون مختلفًا بدرجة أكبر عن تورفالد "هلمر فى مسرحية بيت الدمية. من الواضح أن وانجل ليس بطلاً رومانتيكيًا ولا هو يتخيل أنه بطل رومانتيكى. إنه أكبر بكثير من إليدا - تنقصه الحيوية والطموح. ولديه ميل للإكثار من الشراب. لكن تلك هى النقطة: د.وانجل رجل عادى قادر على الصبر والحب، يشعر أنه فى مكانه فى عالمه اليومى. إنه ترياق المثالية المطلقة التى يمثلها الغريب. وانجل ليس ميتافيزيقيا أبدًا وليس ميلودراميًا أبدًا لكن كونه منزرعًا فى اليومى يجلب عليه السخرية على الأقل فى عيون هؤلاء الذين يتوقعون من البطل الحديث modern(ist) عظمة أكبر وعذابًا أكبر. لقد رأيت عروضا مسرحية تم تمثيل وانجل فيها كمهرج نصف مخمور، كشخصية كوميدية غير قادرة على الإطلاق على أن ترتفع إلى الآفاق السابقة لزوجته المعذبة. إننا فى غير حاجة للقول أن هذا يفشل تمامًا فى شرح سبب اختيار إليدا له وليس الغريب.

وانجل رجل قادر على قبول محدودية الإنسان. هذا موضَّح بجلاء خاص فى مشهد يحتوى إشارة مذهلة إلى مسرحية ***الأمبراطور والجليلى***. فى الفصل ٤ يسأل أرنهولم وانجل كيف يفسر سيطرة الغريب على عقل إليدا :

"**وانجل:**

يا صديقى العزيز، - ربما يكون هناك جوانب لهذه القضية لا تسمح بالشرح.

ارنهولم:

شئ فى حد ذاته غير قابل للشرح، أتعنى ذلك ؟ غير قابل للشرح تمامًا ؟

وانجل:

غير قابل للشرح الآن، على الأقل.

ارنهولم:

هل تعتقد فى مثل هذه الأشياء ؟

وانجل:

أنا لا أصدق ولا أنكر. أنا فقط لا أعرف. لذلك أترك الأمر الآن".

(١١ : ٢٢)

ويستمران لكى يناقشا هل كان للطفل عينا الغريب (وانجل والد الطفل يقول أنه لا يريد أن يصدق هذا على الإطلاق) وهل فعلا سقطت إليدا مريضة فى نفس ليلة غرق السفينة فى القنال الإنجليزى كما وصف لينجستراند. يعتقد وانجل أنها بصفة عامة لم تفعل ذلك على الرغم من أن نوعًا من الصدمة العصبية قد هاجمها فى ذلك الوقت تقريبًا. إستنتاج أرنهولم هو "علامة فى مقابل علامة إذن" (١١ : ١٢٤) وهو صدى دقيق لماكسيموس Maximus الذى يستخدم العباءة فى مسرحية ***الإمبراطور والجليلى*** ١-٣ ليخبر جوليان بأنه بسبب أن النذر omens متناقضة أو صامتة فعليه أن ***يختار*** وليس أن يبحث

عن التوجيه من القوى الخارقة للطبيعة. (انظر ٧ : ١٠٦ - ٨؛ الإمبراطور والجليلى ٥٣ - ٥٤). إن رد وانجل على أرنهولم كاشف : "(يعصر يديه فى انفعال) ومن ثم لن نكون قادرًا على مساعدتها!" (١١ : ١٢٤). هذا هو بالضبط عكس رد فعل جوليان : جوليان يريد الحقيقة المطلقة لكى يدافع عن عدم اليقين الذى يصاحب الاختيارات الإنسانية. وانجل - من الناحية الأخرى - يقبل ويعترف بحدود عقله ويذهب مباشرة إلى ما يهم فعلاً فى هذه الحالة : بالتحديد كيف يساعد إليدا. إذا كان وانجل يستحق إليدا فذلك لأنه - بخلاف جوليان - يدرك أنه عندما يتعلق الأمر بالعلاقات الإنسانية فإن الحب أهم بكثير من المعرفة المطلقة.

من خلال علاج وانجل الصبور بالكلام تبدأ إليدا فى بناء الثقة بقدرات اللغة الإنسانية على أن تربطنا بالآخرين، أن "تعبر تعبيرًا خارجيًا عن العقل الداخلى" كما يقول نمورثام Northam. تبدأ إليدا ببطء فى التعبير عن نفسها له ويبدأ هو ببطء يدرك أنه هو أيضا ملوم بسبب حالة روح إليدا. الحقيقة هى أنه تصرف بالضبط مثل تورفالد هلمر : كهلمر فإن وانجل سعيدًا لكى يشترى لعبة جنسية لنفسه ،سعيدًا ليحفظ زوجته كزميلته فى اللعب غير المسئولة، سعيدًا أن يدعها تظل الغريبة outsider فى العائلة.

من الشائع تفسير نهاية ***السيدة من البحر*** كما لو كان المشهد الختامي الذى يبلغ الذروة ببساطة يرينا وانجل وهو يسمح لإليدا أن تختار الغريب. لو كانت

هذه هى الحالة الصحيحة فإن اختيار إليدا ما كان ليمثل تحريرًا عظيمًا. لكن هذا سوء قراءة فى بداية الفصل ٥ قبل عودة الغريب للمرة الأخيرة مباشرة يدور بين وانجل وإليدا الحديث التالى :

"إليدا:

يجب أن أحدثه بنفسى. لأن المفترض أن أقوم باختياري فى حرية.

وانجل:

ليس لك خيار يا إليدا. لن يسمح لك بالاختيار. أنا لن أدعك تختارين.

إليدا:

لن تستطيع أن تمنع اختيارى. لا أنت ولا أى شخص آخر يمكنك أن تمنعنى من الذهاب معه – من أن أتتبعه – إذا كان ذلك ما أختاره. تستطيع أن تبقينى هنا بالقوة. ضد إرادتى. تستطيع أن تفعل ذلك. ولكن أن اختار – أختار فى أعماق عقلى – أختاره هو وليس أنت، – فى حالة أننى سوف أختار ويجب على أن أختار بهذه الطريقة – – لا تستطيع أن تمنع هذا.

وانجل:

لا ، أنت على صواب. لا أستطيع أن أمنع ذلك".

(١١ : ١٣٧ – ٨)

إليدا إذن تعرف تمامًا أنها حرة فى الاختيار. ما تطلبه من زوجها هو أنه يجب عليه أن ***يعترف بحقها فى الاختيار***. هذا هو ما تطلبه لكى تعترف أنه هو أيضا قد تحول، أنه تعلم أن يعتبرها إنسانًا حرًا وعلى قدر المساواة معه ، أنه مؤهل لكى يكون زوجها.

وانجل:

الآن يمكنك اختيار طريقك - بكامل - بكامل حريتك.

إليدا (تحملق فيه كما لو كانت لا تستطيع الكلام لبرهة):

هل صحيح ، - ، صحيح ، - ما تقوله ؟ هل تعنيه - من أعماق قلبك ؟

وانجل:

نعم أؤكد أنى أعنيه - من أعماق قلبى الذى يعانى.

إليدا:

وهل تستطيع أن تفعله أيضا؟ هل تستطيع أن تدع ذلك يحدث؟

وانجل:

نعم، أستطيع . أستطيع - لأنى أحبك كثيرًا.

إليدا (ببطء، وهى ترتعش):

هل اقتربت جدًا - فى عمق داخل قلبك؟

وانجل:

السنين وحياتنا معا جعلت ذلك يحدث.

إليدا (ممسكة بيدها):

وأنا لم ألاحظ هذا أبدًا".

(١١ : ١٥٣).

إن أسئلة إليدا تنزع أساسًا إلى الشك : هل حقيقة تقول الصدق؟ هل تقصد ذلك فعلاً ؟ من أعماق قلبك ؟ وحتى لو قلت أنك تعنى ذلك وتعتقد فعلا أنك تعنيه قد تكون لا تزال مخطئًا لذلك فالسؤال هو هل يمكنك حقيقة أن تدع ذلك يحدث؟ هل يمكنك أن تتركنى أرحل مع هذا الغريب الواقف هنا وفى يده بندقية؟ عندما يزعم وانجل أنه يفعل ذلك ويستطيع تجيب إليدا إجابة مذهلة بحديثها عن القرب closeness والحميمية intimacy، عن أنها أصبحت "قريبة وداخل أعماق قلبه". مثل كلمة innerlich الألمانية كلمة inderlig صعبة جدًا فى الترجمة لأنها تعنى داخلى internal ولكنها تعنى أيضا "محسوسًا بالقلب" heartfelt. هذا القرب، هذه الحميمية - تنشأ بمرور السنين، حياتهما معًا (samliver).

هذا هو القرب لكنه ليس الاندماج merger. إن الحب الذى يتم الاعتراف به هنا لا علاقة له بالمطلق الرومانسى romantic absolute. إنه متناه finite

وإنسانى وبالتأكيد لن ينقذنا من الإخفاقات وسوء الفهم كما تبين السطور الأخيرة جدًا من المسرحية :

إليدا (مبتسمة لكن جادة):

حسن، أنت ترى مستر ارنهولم -. هل تتذكر - تكلمنا فى هذا الشأن بالأمس؟ بمجرد أن يصبح المرء مخلوقًا بريا من المستحيل أن يجد طريقا إلى العودة إلى المحيط. ولا لحياة المحيط أيضًا.

بالستيد:

لكن هذا بالضبط مثل حوريتى البحرية ؟

إليدا:

حسن. تقريبًا.

بالستيد:

باستثناء الفارق أن حورية البحر تموت من ذلك. البشر - من ناحية أخرى - يستطيعون أن يأتوا يأقلموا أنفسهم. نعم. أؤكد لك يا مسز وانجل ، يستطيعون أن يأقلموا أنفسهم !

إليدا:

نعم ، إذا كانوا أحرارًا يستطيعون يا مستر بالستيد.

وانجل:

ومسئولين ، يا عزيزتى إليدا .

إليدا (تأخذ يده بسرعة).

هذا صحيح تمامًا . (تنزلق السفينة البخارية فى صمت مبتعدة فوق الفيورد . تسمع الموسيقى أقرب إلى الشاطئ)" .

(١١ : ١٥٦ - ٧)

بالستيد هنا يعلن إنسانية إليدا : بالنسبة له، كما هو بالنسبة لنا، لم تعد مثل حورية بحره. لقد تحولت فعلا . لكن كيف لنا أن تفهم آخر سطر لإليدا ؟ أنا اقرأ كلمة وانخل و"مسئولين" على أنها رد متحمس أكثر من اللازم إلى حد ما وينقصه قليلا سلامة التفكير - سطر يوضح رغبته فى أن يقول شيئًا، ربما لحظة يعود فيها إلى دوره المعتاد كرب أسرة pater familias الذى له دائمًا الكلمة الأخيرة. إلا أن سطره غير ضار : إن الحرية الإنسانية تتضمن بالتأكيد المسئولية. ليس هناك خيار دون عواقب. لكن بالتأكيد لا فائدة من قول ذلك لإليدا الآن لأنها قد أوضحت توا أنها تعرف كل هذا عن طريق احتضان عائلتها وبصفة خاصة بفتح قلبها لحاجة هيلدا الصغيرة للحب (إليدا تخاطبها بـ "عزيزتى هيلدا" (١١ : ١٥٦) عندما تعلن أنها ستبقى معهم رغم كل شئ).

إن وانجل الأخير باختصار ليس هو أفضل لحظاته وإليدا تعرف ذلك. إنها تنقذه من أن يقول أشياء أكثر سخافة بسرعة زعمها بالموافقة، ربما بابتسامة تعبر فى الوقت نفسه عن فهمها understanding وحكمتها وحبها. لكن الأكثر أهمية أنها تعطيه يدها. إنهما معًا. إنهما يعترفان بحرية كل منهما. إنهما يفهمان بعضا. إنهما قريبان، لكنهما ليسا واحدًا. لا يزال هناك فضاء وفير حيث يختلفان، يتشاجران ويتظاهران. هذا – كما يقول لنا إبسن – ما يكلفنا فى الزواج. هذا هو السبب فى أن إليدا ووانجل هما نقيضا ريبيكا وروزمر.

معنى الحرية: اختيار يوليت

قد تبدو قراءة نهاية المسرحية هذه ساذجة. هل أنا أعتقد فعلاً أن إليدا تختار بحرية ؟ ألم يكن واجبًا على الأقل أن أفكر فى أن إبسن قد يكون هنا يدفع بأيديولوجية ليبرالية تبالغ بشكل عنيف فى إمكانيات الاختيار الحر فى المجتمع الحديث؟ قد يكون لهذا السؤال بعض القوة لولا حقيقة أن السؤال نفسه حول ما الذى يعد اختيارًا حرًا يلقى اهتمامًا لصيقًا فى مسرحية السيدة من البحر. دعنا نبدأ بأن نتذكر أن هذه هى مسرحية تهتم أساسًا بقوة وعد امرأة بالزواج. فى محادثة مفتاحية فى الفصل ٤ تحاول فيها إليدا أن تشرح كيف توصلت للزواج من وانجل بعد موت والدها تبرز القضايا موضع الخطر :

"إليدا:

وبالنسبة لى – . هناك كنت لا حول لى ولا قوة، لا أعرف أين أتجه وكنت وحيده تمامًا. لذلك كان منطقيًا جدًا أن أقبل – عندما أتيت أنت وعرضت أن تنفق على حتى باقى حياتى.

وانجل:

لم أنظر إلى الأمر من ناحية أنه انفاق عليك يا إليدا العزيزة. لقد سألتك بأمانة ما إذا كنت تقبلين أن تشاركينى والأطفال القليل الذى أستطيع أن أسميه مالدى.

إليدا:

نعم، لقد فعلت. لكن ما كان يجب على أن أقبله بأى حال من الأحوال ! لم يكن من الواجب أن أقبل بأى ثمن ! أن أبيع نفسى ! بل أبأس الأعمال وأبأس الظروف - بحرية - وباختيارى أنا !

وانجل (ينهض)

إذن فالخمس - ست سنوات التى عشنا فيها معا كانت لا قيمة لها على الإطلاق عندك ؟

إليدا:

لا . لا تعتقد ذلك مطلقًا. لقد كنت قانعة هنا معا كما يود أى إنسان لكنى لم أدخل بيتك بإرادتى الحرة. هذه هى النقطة.

وانجل (ينظر إليها)

ليس بإرادتك الحرة !

إليدا:

لا . لم أذهب معك بإرادتى الحرة"

(١١ : ١٢٨)

إن إليدا هنا تتحدى فكرة "الاختيار الحر" تمامًا بنفس العمق الذى تتحدى نورا به فكرة الزواج ! يقول وانجل "لقد سألتك بأمانة ما إذا كنت تقبلين أن تشاركينى والأطفال القليل الذى أستطيع أن أسميه مالدى". إنه يعنى أن إليدا لا تستطيع أن تقول إنه أجبرها على ذلك: لقد *اختارت* أن تتزوجه . إن إليدا برفضها هذه الفكرة تبين أنه بالنسبة لها الفعل will أو would هل تقبلين ليس مرادفا على الإطلاق لـ "بحرية – وباختيارى أنا". إذا صدر وعد تحت الإكراه فهو لا قيمة له. هذا هو بالضبط لماذا تميل إليدا إلى التفكير أن وعدها الأول فقط (للغريب) يمكن أن ينتج عنه "زواج كامل ونقى" لأنه – كما تقول هى – "الوعد الذى يعطى بحرية ملزم بالضبط كاحتفال الزفاف" (١١ : ١٢٩).

لكى نتبين تمامًا ماذا يتعين على *السيدة من البحر* أن تقوله عن هذه القضايا الحاسمة سأتحول إلى المشهدين يوليت وارنولم فى الفصل ,٥ أرنولم كان قد عرض توا أن يساعد بوليت على أن تشق طريقها فى العالم، تسافر ، أن تحصل على التعليم الذى تريده. على الرغم من أن بعض الريبة تساورها عن ما إذا كانت تستطيع أن تستلم مثل هذه الهدية العظيمة من غريب (غريب بمعنى شخص ليس من أفراد العائلة – حرفيا "إنسان غريب" (١١ : ١٤٢) سرعان ما تعبر عن

فرحتها : "استطيع أن أضحك وأبكى معا من الفرح ! من السعادة والهناء ! إذن فسوف أعيش أخيرا. لقد كنت بدأت أن أخاف من أن الحياة ستتخطانى" (١١ : ١٤٢). لكن فرحتها قصيرة الأجل لأن أرنولم سريعًا ما يشرح ماذا فى عقله :

"أرنولم ... حسن -

بما إنك حرة يا بوليت، وبما أنه ليست هناك علاقة تقيدك - لذا أسالك - إذا كنت تريدين Kunde wille - كنت تريدين أن تلحقى بى - طوال العمر ؟

بوليت (تتراجع فى رعب):

ما هذا الذى تقوله ؟

أرنولم:

طوال حياتك يا بوليت. إذا قبلت (vil)أن تكونى زوجتى.

بوليت (لا تتمالك نفسها تماما)

لا، لا ، لا !

هذا مستحيل ! مستحيل تمامًا !"

(١١ : ١٤٣)

يقـول أرنولم ليس بمجـرد ville لكن Kunde wille (أى could will والتى تعنى هنا شيئًا مثل "هل يمكنك أن تجعلى نفسك تريدين") - كما لو كان يعرف أن على بوليت أن تتغلب على مقاومة لكى تريد أن تتزوجه. إلا أنه فى اليوم الثالث جاء عرضه للزواج ليبدو كأنه اختيار بسيط ("هل تقبلين") وبوليت تتراجع فى رعب. لكن أرنولم لا ييأس : فى تشديده على الحقائق الاقتصادية والجنسية يذكر بوليت بأنه عندما يموت أبوها ستحتاج إلى نقود (تماما كما فعلت إليدا مرة) وأنها لو رفضته قد يتعين عليها فى يوم من الأيام أن تقبل حتى واحدًا أقل. إن هذه هى تكتيات التخويف وليس من المستغرب أن يبدو فى النهاية طلب زواج أرنولم تهديدًا أكثر منه وعدًا :

"**أرنولم:**

إذن هل ستقبلين (vil De) أن تظلى فى البيت وتدعين الحياة تتخطاك؟

بوليت:

إنه من المتعب بشكل رهيب أن أفكر فى هذا!!

أرنولم:

هل تقبلين (vil De) التخلى عن فرصة أن ترى شيئًا من العالم بالخارج؟ التخلى عن الاشتراك فى كل تلك الأشياء التى تقولين أنك كنت تشتاقين إليها.. فكرى بعناية يا بوليت.

بوليت:

نعم ، - أنت مصيب تمامًا يا مستر أرنولم". (١١ : ١٤٥)

إن أرنولم يلعب على عبارة vil De "هل تريدنى أن" ، "هل تقبلين" كالعازف الماهر فيجعل الأمر يبدو كإنه إذا رفضته فإن بوليت ستختار بحريتها أن تتخلى عن كل أحلامها وطموحاتها. إن عبارته الأخيرة "فكرى بعناية يا بوليت" هى تهديد محض. وتنجح اللعبة : بعد ذلك بدقيقة يحصل على رغبته. فى هذا المقطع يتناول إبسن كل التعبيرات المختلفة عن الاختيار والرغبة بطريقة أستاذية بشكل خاص :

"ارنولم:

هل تقصدين أنك رغم هذا ربما تكونين راغبة فى ؟ أنك على الأقل يمكنك أن تريدى أن تسمحى لى بمتعة مساعدتك كصديق مخلص".

بوليت:

لا، لا، لا . ليس ذلك أبدًا ! لأن ذلك مستحيل تمامًا الآن. - لا ، - يا مستر أرنولم، - إذن الأفضل أن تأخذنى.

ارنولم:

بوليت ! ، تقبلين ، فى النهاية !

بوليت:

نعم ، - ، اعتقد - أقبل.

ارنولم:

إذن ستكونين زوجتى ؟

بوليت:

نعم إذا كنت لا تزال تشعر بأن - بأن عليك أن تأخذنى"

(١١ : ١٤٦)

مع تطور الحوار ينتقل أرنولم منى "هل يمكنك أن تجعلى نفسك تريدين" المترددة إلى "تقبلين" المظافرة. إنه تكرار "تقبلين" يدعم الأيديولوجيا مما يجعل الأمر يبدو كما لو أن بوليت هنا تختار أن تتزوجه بحريتها. إن تكرارها للعبارة" خذنى " - من ناحية أخرى - علامة على ليس فقط أنها تشعر بأنها مهددة جنسيًا ولكن أيضا أنها تعرف أنها هنا توافق أن تجعل من نفسها سلعة، commodify herself. هل بوليت تختار بحريتها أن تتاجر بجسدها وحياتها من أجل الأمان المالى والسفر والتعليم؟ ما هى القدرات التى تملكها التى تضمن أن يفى أرنولم بدوره فى الصفقة ؟ ربما كان تحليل إبسن الدقيق والمدهش للطرق التى قد يكون ما يبدو أنه اختيار هو نتيجة للإجبار فى موقف اجتماعى معين لا نظير له.

إن وضع وحشية عرض أرنولم للزواج جنبًا إلى جنب مع السعادة الشخصية التى تحققها إليدا ووانجل هو أمر مقلق - إذا قلنا أقل القليل - لأنه يقدم لمحة عن علاقات القوة بين الجنسين والتى يتعين على أى زواج فى هذه الثقافة أن يتعامل معها. إن وضعهما جنبًا إلى جنب - بالإضافة إلى ذلك - له حد مزدوج. لأن إليدا - التى باعت نفسها أيضا عندما تزوجت - تختار وانجل مرة ثانية نعرف أن هناك أملا. (البشر يستطيعون أن يأقلموا أنفسهم). من ناحية أخرى ، لقد رأينا توا أن أرنولم هو رجل قادر على أن يستخدم تهديدات غير مغطاة لكى يحقق غرضه، وهو شىء لا تبدو من وانجل أية علامات على أنه فعل ذلك أبدًا. ونلاحظ أيضا أن بوليت تفضل أن لا تعلن عن خطوبتها قبل نهاية المسرحية. هذا ليس - حتى الآن - زواجًا تم فى السماء. ربما يمكن للحب وحسن النية والصبر الذى لا حدود له أن ينقذوا هذه الزيجة لكن إذا أخذنا فى الاعتبار هذه البداية فعلى المرء أن يتساءل هل سيكون هناك حب كاف.

مهما فكرنا فى ماذا سيكون مستقبل بوليت وأرنولم فإن مسرحية ***السيدة من البحر*** تسأل ما إذا كنا نريد مجتمعًا يجمِّع الفرص بانتظام ضد الزواج بهذه الطريقة. إذا كانت الإجابة لا إذن فإن مسرحية ***السيدة من البحر*** تقول لنا إن الطريقة الوحيدة لتحسين ظروف الزواج هى تحسين الظروف الاجتماعية والاقتصادية للمرأة. فى ١٨٨٨ إذن كلا إبسن وإليدا يدركان أنه حتى يتوقف الزواج عن أن يكون الطريقة الوحيدة التى تكسب بها النساء عيشها فلن يكون اختيارًا حقيقيًا. إن فهم إليدا لما يحسب زواجا أنها كان يجب عليها أن تختار

الرجل بحرية ويعلم [١٨]. وكما رأينا "بحرية" هنا لا تعنى بحرية مطلقة : وكما أوضحت إن "الاختيار المسئول" لإليدا موضوع بالضبط كبديل وحيد لطلب المطلق absolute والذى يمكن أن يدفعنا إلى الجنون. إن إبسن يفهم أن المرء يختار دائمًا فى موقف إنسانى وليس فى المجرد والمطلق. إن التناقض بين اختيارات إليدا وبوليت يقول لنا أن حتى داخل المجتمع الذى يفرق بين الجنسين هناك درجات من الحرية ودرجات من المسئولية. إبسن إذن منتبه للضغوط الاجتماعية والاقتصادية التى تضعف من حرية الاختيار عند النساء. إن اختيار إليدا أن تعيد تأكيد التزامها أمام وانجل لا يتعارض مع مثل هذه الاستبصارات النقدية : وانجل قد كسب احترامها وحبها. لو كان وانجل شبيهًا لأرنولم (والذى رفضته إليدا نفسها ذلك) ربما كانت النتيجة مختلفة جدًا.

إجعله جديدًا

فى سبتمبر ١٨٨٧ فى منتصف المسافة بين رومزهولم والسيدة من البحر ألقى إبسن بحديث قصير على الغذاء فى ستوكهولم :

"قيل أنني أيضا ... قد أسهمت فى خلق حقبة جديدة فى العالم.

أعتقد - على العكس - أن من المعقول بنفس القدر أن نصف الحقبة التى نجد أنفسنا الآن فيها كنهاية على وشك أن يولد منها الآن شئ جديد.

فى الحقيقة، أعتقد أن نظرية الارتقاء العلمية صالحة أيضا فيما يتعلق بالعناصر الروحية فى الحياة.

لقد قال واحد عنى مرة فى مناسبات مختلفة أننى متشائم. وأنا كذلك طالما لا أؤمن بأبدية المثل العليا الإنسانية.

لكنى أيضا متفائل طالما أعتقد اعتقادا كاملاً وثابتًا أن المثل العليا قادرة على إعادة الإنتاج والتطور..

أنا بدورى سأكون قانعًا بحصيلة عملى فى الحياة إذا كان هذا العمل يستطيع أن يقوم بوظيفة إعداد الحالة النفسية للغد".

(١٥ : ٤١٠ – ١١).

محطم القديم، المؤمن المتحمس للجديد : هذا هو اتجاه حداثى أساسًا. وكما فى خطابه عام ١٨٧٠ إلى برانديس عن الحرب الفرنسية البروسية، يبدو إبسن مبتهجًا بشكل إيجابى حول تدمير الأنظمة السياسية القديمة والمثل العليا القديمة [١٩] مثل الديناصورات وطائر الدودو المنقرض فالفناء هو قدرهم : وهذا سبب للفرح وليس للحزن. الذى يهم بالنسبة لإبسن هو ميلاد الجديد والذى يقارنه صراحة بيوتوبيا "الامبراطورية الثالثة" فى مسرحية ***الإمبراطور والجليلى*** (انظر ١٥ : ٤١١) ولكن والذى يتفادى – كالعادة – تعريفه تعريفا أكثر قربا . إلاَّ

أنه مهما سيكون الجديد فهو سوف يحتوى على "ظروف سعادة الإنسانية" (١٥ : ٤١٠).

ملامح كثيرة من هذا الحديث يتردد صداها فى السيدة من البحر والتى هى - كما رأينا - مسرحية ذات توازن دقيق بين البنّاء constructive والهدّام destructive ، بين اليوتوبيا والانتقاد. فى ***السيدة من البحر*** يهدم إبسن الكليشيات القديمة المثالية عن الحب والزواج وتضحية الأنثى بحياتها. إننا نعلم من تحليله البارع للحرية والاختيار أن النوع الجديد الحديث من الزواج والذى على وشك أن يولد سيأتى فقط عندما تعطى النساء كامل الحرية علميا كما هو نظريا فى الحياة الاجتماعية والشخصية. هذا بالتأكيد هو مثل أعلى قد تكون له قوة التطور الأبعد كما قال إبسن فى حديثه فى ستوكهولم. ***السيدة من البحر*** أيضا تقول لنا إن هذه الفكرة واضحة البساطة لها تفريعات ضخمة. لأنه إذا كان الاستبصار المفتاح فى المسرحية هو أن الحب يتطلب الاعتراف بحرية الآخر فالمسرحية تقول لنا أيضا إننا لن نذهب إلى هذا البعد إلا إذا كنا راغبين فى أن نفكر خلال مجموعة من الأسئلة الأخرى :

الهدم الضرورى للمثالية، العلاقة بين الحرية والقيد، قوة وعود وإيمان الزواج، الجنون، النزعة إلى الشك والرغبة فى اللاتناهى وقدرة الفن والمسرح و- وهو ليس أقلها - القوة الشافية للحديث البشرى العادى.

خاتمة

المثالية واليومى "السيئ"

هيدا جابلر: المثالية التى تنطوى على مفارقة تاريخية واليومى "السئ"

مثل ***السيدة من البحر*** تحتوى ***هيدا جابلر*** على إشارة إلى ***الأمبراطور والجليلى*** المسرحية المحورية فى انطلاقة إبسن الحداثية لأن أوراق العنب التى ترغب هيدا أن تراها فى شعر اجلرت لفبورج Ejlert Lovborg يلبسها جوليان فى موكبه الديونيسوس المتمسرح الوهمى "يعنى أوراق العنب بالنسبة لجوليان سعيه وراء الحق والجمال لأنه ينظر إلى ديونيوس كإله ليس السكارى بل الشعر والنشوة الراقية. تربط هيدا بوضوح أوراق العنب بالحالات المنتشية المشابهة. يا لها من سخرية إذن أن لفبورج والذى ترغب أن ترى فيه شاعرًا ونبيًا هو مدمن كحول يموت نتيجة مشاجرة فى ماخور [1].

عندما تعرف هيدا أن لفبورج لم يطلق النار على رأسه كما كانت ترغب تعتقد فى البداية أنه اختار الصدر بديلا والذى تجده مقبولاً أيضا وتبتهج "اقول إن فى هذا جمالاً وهو سطر يقابل بعدم الفهم المطلق من زوجها ("الجمال ! تصور !") وبإدانة أخلاقية من ثيا الفستيد Thea Elvsted ("ياهيدا ، كيف تتكلمين عن الجمال بهذا النوع من الأشياء!") (١١ : ٣٨٥).

بعد ذلك بوقت قليل يخبرها القاضى براك Judge Brack أن إجلرت مات فعلا من جرح نتيجة طلقة رصاص عابرة تقريبًا فى أعضائه التناسلية [٢] . تصاب هيلدا بالهلع ليس من أجل اجلرت بقدر ما هو من أجل نفسها "المضحك والواطئ، إنه يغطى *كل شئ* ألمسه كاللعنة" (١١: ٣٨٨).

إن ذعر هيدا من *الواطئ* هو ذعر من العادى واليومى والذى تربطه هنا بالفارص farce (المضحك مرتبطًا بالواطئ). إن الإشارة المسرحية ليست مصادفة : طوال الفصلين الأخيرين من المسرحية كانت هيدا تتصرف كمنتج ومخرج يحاول باستماتة أن يقدم على المسرح تراجيديا مثالية راقية بعنوان "موت لفبورج". إن المسافة بين التراجيديا والفارص تنقل لنا المسافة بين أحلام هيدا بالجمال الأرستقراطى وإحساسها بأنها قد تلوثت بالبيئة التافهة من الطبقة الدنيا التى تجد نفسها فيها. (يورجن تسمان Jorgen Tesman وعماته هم طبعا من الطبقة الوسطى أساسا. إلا أن هيدا تعتبر وضعهم الاجتماعى لا يتمشى - بشكل مضحك - مع الأسلوب الذى تشعر أنها جديرة به).

هيدا - المخلصة لوصف شيلر للمثالى - هى "العدو اللدود لكل شئ تافه وحقير". [٣] إن من المدهش حقيقة أن تجد هذه المرأة نفسها متزوجة من رجل أكاديمى متبلد الحس ومتعالم وينقصه الخيال بشكل أساسى تناولت رسالته فى الدكتوراه الحرف اليدوية فى العصور الوسطى فى برابانت Brabant. بالإضافة إلى ذلك إن تسمان Tesman مرتبط بعمق بوسائل راحته المنزلية ، رجل تأتى

لحظات فرحه الأكبر عندما تعطيه عمته "شبشبه" القديم المطرز. الأمر يبدو كما لو أن كلبا عجوزًا يعيش فى راحة تزوج من نمرة tigress. عندما يصيح إجلرت لفبورج متعجبًا "يا هيدا ، يا هيدا ، كيف تلقين نفسك بعيدا بهذه الطريقة!" (١١ : ٣٤٥) يشعر الجمهور بنفس الشعور. كل ما تقوله هيدا على سبيل الشرح هو "نعم هكذا تسير الأمور". فيما بعد تشير إلى - مراعاة للعرف الاجتماعى - أنها تكبر فى السن ويتعين عليها أن تستقر إلا أن اختيار تسمان يبدو كأنه لحظة يائسة من لحظات التعبير عن النفس بالسلوك أكثر منه بالكلمات : عندما لا يصبح هناك أبطال لا يهم من يتزوجه المرء.

إن رعب هيدا من الجنس وأمور الجنس بما فيه حملها هى يتوافق تمامًا مع الجماليات المثالية التى كانت تبجل سيدات رافائيل لكنها لم ترغب معرفة كيف تتم ولادة الأطفال العاديين. بما أن إنجاب الأطفال هو شئ تستطيع أى امرأة أن تفعله فإن هيدا بالتأكيد تشعر أن حملها يجرها إلى أسفل إلى العادى واليومى. إن جوليانا عمة جورج لا تفعل شيئًا لتحسن حالتها لأنها تبدو أنها لا تنظر إلى هيدا إلا كجهاز لحضانة تسمانات المستقبل الصغيرين. بنفس الطريقة زواجها من تسمان.

ليس إلا مصدرًا للإزعاج : فى كل مرة ترى زوجها تتذكر سقوطها هى فى العادى. هذا هو السبب فى أنها تسأل بدون جدية ما إذا كان من المحتمل أن يعمل تسمان بالسياسة :

"هيدا ... هل تعلمين إذن أن من المستحيل أن يصبح تسمان رئيسًا للوزارة؟

براك. أنت تعلمين ، يا عزيزتى مسز هيدا، - لكى يحدث هذا ، فعليه أولا وقبل كل شئ أن يكون رجلا غنيًا جدًا.

هيدا (تنهض فى نفاذ صبر) هكذا الأمر . إنها تلك الظروف السيئة التى انتهيت أنا إليها - ! (تسير عبر الأرضية). إنها تجعل الحياة بائسة جدًا ! مثيرة للضحك كلية ! - لأن هذا هو الأمر.

(١١ : ٣٣٧)

الكلمة **مثيرة** للضحك تربط بين يأسها بسبب حالتها الاجتماعية المتدنية وخيبة أملها لغياب الجمال فى موت لفبورج.

طوال المسرحية تتوحد هيدا مع الرجولة البطولية heroic masculinity وتحتقر النسوية المنزلية domestic femininity. فى النهاية تقتل نفسها (وطفلها الذى لم يولد بعد) بالطريقة التى لا يفعلها بها اجلرت لفبورج : بشجاعة وبنظافة وبرصاصة من خلال الصدغ. هنا تتصرف هيدا كرجل، أى أنها تنفصل تمامًا عن التعارض المثالى بين تضحية الأنثى وبطولة الذكر. وبمجرد ذهاب هيدا لا يوجد شخص لكى يعجب بالمثالية البطولية لفعلتها : يستطيع زوجها فقط أن يعيد عبارته الأبدية "فلتفكرى فقط!" ويكشف سطر القاضى

براك الأخير الشهير. "لكن فليرحمنا الله، - إن المرء ببساطة لا ***يفعل*** هذا النوع من الأشياء !" عجزه حتى عن تخيل أفق غير أفق الأعراف الاجتماعية social conventions للوسط الذى يعيش فيه (١١ : ٣٩٣) . فى عالم مسرحية ***هيدا جابلر*** أصبح اليومى مسمماً وأصبحت المثالية مفارقة تاريخية غير مفهومة.

وبعيدًا عن هيدا لا يبدو أن هناك أحدًا فى هذه المسرحية يعرف ماذا يمكن أن يعنى أن تكون لك مثل عليا سامية. ربما كان لفبورج استثناء لكن إذا كان كذلك فمثاليته السابقة تستمر بعد ميوله المدمرة للنفس. هكذا تفتتح مسرحية ***هيدا جابلر*** مرحلة جديدة فى نزعة إبسن للحداثة ، مرحلة تظهر فيها المثالية كمفارقة تاريخية محيرة إلاّ أنه فى حالة هيدا تكون مفارقة تاريخية لها عظمة أكبر مما للقدرات المتوسطة التى أحاطت بها. فى مسرحية ***هيدا جابلر*** بالإضافة إلى ذلك ، اليومى هو قوة سالبة. إن إحساس هيدا الدائم والحاد بالملل أكثر من أى شئ آخر يشير إلى التغير. إن مللها يتحول بسهولة إلى عدوان : على الرغم من أن المشهد الذى تسخر فيه من متعة العمة جولى يعطينا تحذيرًا مبكرًا فإن حرق مخطوط لفبورج مع ذلك يصدمنا لوحشيته المدوية.

إن فى مسرحية ***هيدا جابلر*** إذن يغير إبسن تغييرًا راديكاليًا تمثيله لليومى. فى سلسلة المسرحيات من ***بيت الدمية*** إلى ***السيدة من البحر*** يتم تمثيل اليومى على أنه المجال الذى يجب أن يتم فيه السعى وراء ***التحول***. هذا صحيح حتى بالنسبة لمسرحية ***روزمرهولم*** حيث تصر ربيكا على أنها قد تحولت ببساطة عن

طريق مشاركتها روزمر الحياة اليومية. إن رفض روزمر أن يصدق هذا يشهد على الصلة بين المثالية والنزعة إلى الشك لكنه لا يحول اليومى إلى شئ سالب. بل إنه يمثل الفرصة التى لا يستطيع أبطال *روزمرهولم* أن ينتهزوها. فى *هيدا جابلر*، على الناحية الأخرى، لم يعد اليومى يمثل على أنه المجال الوحيد الذى يكون لدينا فيه فرصة لتجد الاعتراف والحب. هنا لا يظل لليومى إمكانية تقديم الخلاص بل يصبح مجالا تافهًا ومبتذلاً للتفاعلات الروتينية التقليدية والفارغة. فى مسرحيات إبسن السابقة يمثل الزواج مجازًا لليومى الذى فيه الخلاص : فى *هيدا جابلر* الزواج واليومى فارغان بنفس القدر. إن الاقتراح المقدم إلى هيدا بأن عليها أن تحذو حذو إليدا وتسعى إلى تأكيد اختيارها لجورج تسمان كزوج لا معنى له. إن تسمان ليس أكثر قدرة على الإنصات والاستجابة لهيدا بطريقة محبة وصادقة من قدرة هيدا على الإنصات والاستجابة له : إن هوة تصل هذا الزواج عن زواج عائلة وانجل.

فى كتابه المبهر واقعية منزل يميز مايكل فرايد Michael Fried بين اليومى "الخير" و"السئ" - أى بين اليومى باعتباره مجالا للمعنى والخلاص الممكنين واليومى باعتباره عالمًا روتينيًا من عدم الصدق والاغتراب والملل. باقتراحه أن نفكر فى فتجنشتاين كمنظِّر "الخير" وهيدجر Heidegger كمنظِّر "السئ" يذكرنا فرايد بأن كلى المنظورين perspectives إلى اليومى جوهريان بالنسبة للحداثة والنزعة إلى الحداثة (٤).

نزعة إبسن المتأخرة إلى الحداثة

فى مسرحية هيدا جابلر يتزامن ذبول المثالية مع ظهور اليومى "السئ". هذا بالتأكيد ليس مصادفة. فى هذا الكتاب حاولت أن أبيّن أن رغم أن إبسن كان أكبر ناقد للمثالية فإنه أيضا أعجب برؤيتها الطوباوية الراديكالية. إن لدىّ انطباعًا أنه بالنسبة لإبسن فإن طاقة تحويل اليومى إلى مجال للتحول والخلاص ينبع من اليوتوبيا المثالية. إن نزعة إبسن إلى الحداثة فى مرحلتها المبكرة موضوعة بدقة بين اليوتوبيا والنقد critique. إلا أن إبسن فى مرحلته المتأخرة - بين لنا ماذا يكون شحن العالم عندما "نعيش حقيقة بدون مثل عليا" كما يقول الريك برندل (١٠ : ٤٣٣). بدون الطاقة الطوباوية للمثالية الراديكالية تصبح الحياة اليومية فى زمن الحداثة غير قادرة على توليد المعنى أو الطاقة أو العاطفة أو الأمل.

إن مسرحيات إبسن الأخيرة تبحث فى الطرق المتنوعة التى تصبح فيها الحياة الإنسانية متجمدة وثابتة وغير متحركة ولا معنى لها. إن ملل هيدا يعبر عن إحساسها بأنها تعيش فى عالم ليس فيه شئ على الإطلاق جدير بطاقتها ، باهتمامها بحبها فى سيد البنائين إيلين سولنس Alihe Solness متجمدة إلى الأبد فى اللحظة التى احترقت فيها دماها ومات أطفالها. إن زوجها، سيد البنائين نفسه يخشى أن تنتهى حياته الخلاقة والجنسية. وكذلك يفعل أرنولد روبك Arnold Rubek فى *عندما نستيقظ نحن الموتى*. بعد أن يخرج من السجن

يسجن جون جابريل بوركمان نفسه فى بيته لثمانى سنوات وعندما يغامر أخيرا بالخروج فإلى مشهد طبيعى من الثلوج والجليد حيث يموت. فى كل هذه المسرحيات تتم مقابلة الأبطال المتجمدين بشخصيات تمثل الشباب والرغبة والحيوية والنشاط : هيلدا وانجل وفانى ويلتون Fanny Wilton وماجا Maja وأولفم ulfhejm . (مسرحية ***إيولف الصغير*** ربما تكون استثناء لهذه القاعدة[٥]). لقد رأينا أن تيمة الركود تظهر أولاً فى السيدة من البحر. ولكن - بخلاف هيدا وسولنس وبوركمان وروبك وأيرين Irene - تجد إليدا طريقها عائدة إلى اليومى. لكن هذه الإمكانية تُسد blocked عندما ترتبط ثيمة عدم الحركة والفراغ باليومى "السئ" لأن ساعتها النتيجة هى الموت الحى. حياة يسيطر عليها الركود الكامل كما لو كانت مثبتة فى تابلوه أبدى أو كما لو كانت - كما فى ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** - فى قطعة نحت.

إن الانتقال من اليومى "الخير" إلى اليومى "السئ" إذن هو الفارق الكبير بين نزعة إبسن للحداثة المبكرة والمتأخرة. ولكن ماذا عن الملامح الرئيسية الأخرى لنزعة إبسن للحداثة ؟ هل لا تزال تنسحب على مرحلة إبسن المتأخرة ؟ يبدو لى أنها تنسحب. إن أصعب ملمح فى التحليل هو الأول : التزام إبسن الحداثى بالواقعية والنثر. المسرحيات المتأخرة واضح أنها لا تزال مكتوبة بالنثر لكن هل هذه لاتزال واقعية ؟ النقاد الذين يعتقدون أن المسرحيات الأربع الأخيرة ليست واقعية كثيرًا ما يفرقون بين ***هيدا جابلر وسيد البنائين*** ويعلنون أن المسرحيات الأربع الأخيرة رمزية symbolist أو أكثرها حداثة.[٦] ولكن إذا كانت الواقعية

ببساطة تعنى تمثيل الواقع إذن فلا واحدة من المسرحيات الخمس الأخيرة أقل واقعية من ***السيدة من البحر*** أو أكثر رمزية من ***البطة البرية***.

أعتقد أن النقاد يلجأون إلى المصطلحات مثل "الرمزية" لينقلوا إحساسهم بأن شخصيات إبسن تزداد صعوبة فى الفهم فى المسرحيات الأخيرة. لكن الإحساس بالغموض الكبير للدافع والغرض ليس بسبب الانفصال عن الواقعية (بالتأكيد ليس سهلا دائمًا أن نفهم الناس فى الحياة الواقعية أيضا) ولكن سبب اهتمام إبسن الذى يزداد عمقا أبدًا بمشكلة الشك فى "التعبير عن العقل الداخلى" وهى مشكلة مركزية بشكل مطلق فى كل أعماله الحداثية الكبرى (وفى ***الإمبراطور والجليلى*** أيضا). فى المسرحيات الأخيرة فقدت الشخصيات بشكل متزايد ثقتها باللغة. هناك حب أقل وشك أكثر وهذا يعنى أن شخصيات أكثر تشعر بأنها معزولة وغير مفهومة وغير معترف بها بشكل جذرى. إن الجمهور لا يُعطى حق الاقتراب من عقولهم. إن إبسن فى مرحلته المتأخرة يجبرنا على أن نمر بتجربة صعوبة التعبير الإنسانى بنفس العمق الذى تمر به الشخصيات.

أما فيما يتعلق بالملامح الأخرى لنزعة إبسن إلى الحداثة فهى تقريبًا موجودة بقوة فى المسرحيات الأخيرة. (بما أننا نتحدث عن مجموعة ملامح فنحن لا نتوقع وجودها جميعًا بنفس القدر فى كل مسرحية مفردة) هكذا تكون المثالية مهمة فى ***هيدا جابلر وعندما نستيقظ نحن الموتى*** لكنها تنحسر إلى الخلفية فى المسرحيات التى بينهما (مرة ثانية ربما تكون مسرحية ***إيولف الصغير*** استثناء).

النزعة إلى الشك - من الناحية الأخرى - فى كل مكان، أكثر إصرارا عما كانت من قبل ولهذا السبب فإن الحب ليس موجودًا فى أى مكان تقريبًا. إن وضع النساء موضوع فى الصدارة بقوة فى ***هيدا جابلر*** وجزئيا فى ***إيولف الصغير***. يظل الزواج موضوعًا حاسمًا فى كل المسرحيات الخمس الأخيرة لكنه الآن موضوع فى منتصف اليومى "السئ" مع عواقب تنبئ بالسوء. أخيرا فإن المسرحيات الأخيرة - على العكس - أكثر ميتا جماليه، وميتا مسرحية من المسرحيات التى سبقتها وإبسن "المتأخر" مهتم بكل شئ من مسرحة النفس الواضحة إلى لحظات التخفى الدقيقة كما كان دائمًا [(٧)].

عندما نستيقظ نحن الموتى: خاتمة إبسن الدرامية

ليست هناك مسرحية لإبسن أكثر ميتا جمالية من مسرحية عندما نبعث نحن الموتى وقليل من مسرحياته تهتم بصراحة بالمثالية [(٨)] أكثر منها . العنوان الفرعى "خاتمة درامية" يشير فورًا إلى أن هذا النص مهتم بعلاقته الخاصة بأعمال إبسن المبكرة. عندما سئل إبسن هل هذا يعنى أن مسرحيته الجديدة ستكون أخر مسرحياته أنكر ذلك بشدة. إنه كان يقصد من المسرحية - هكذا قال فى ديسمبر ١٨٩٩ - أن تكون "خاتمة لسلسلة من الأعمال الدرامية التى تبدأ بمسرحية ***بيت الدمية*** وتنتهى الآن بمسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى***. ينتمى هذا العمل الأخير إلى التجارب التى كنت أريد أن أصورها فى السلسلة كلها. هذا يكون كلاً a whole، وحدة a unity أتموتها الآن. إذا كتبت شيئًا بعد هذا سيكون كل فى سياق مختلف تمامًا وربما فى شكل مختلف أيضا" (١٩ : ٢٢٦).

فى مـارس ١٩٠٠ كـتب إلـى الكونت مـوريتـز بروزور Count Moritz Prozor مترجمه للفرنسية : "أنت محق فى الحقيقة عندما تقول إن السلسلة التى اكتملت بالخاتمة بدأت فى الحقيقة بمسرحية ***سيد البنائين***. لكنى لا أريد أن أخوض فى ذلك إلى ابعد من هذا. أنا أترك كل التعليقات والتفسيرات لك" (١٨ : ٤٤٧). سواء فكر إبسن أن "السلسلة " - بدأت بمسرحية ***بيت الدمية*** أو بمسرحية ***سيد البنائين*** فالحقيقة هى أن ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** تنتهى بانهيار لجانب من جبل جليدى" يكتسح البطلين ويذهب بهما بعيدًا - أى بإشارة واضحة إلى مسرحية ***براند*** المسرحية الأولى التى كتبها إبسن بعد أن ترك النرويج (والتى رآها معروضة للمرة الأولى فى كوبنهاجن فى ابريل ١٨٩٨ فى الوقت نفسه الذى بدأ فيه العمل فى مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى***) [٩]. على القراء والجماهير بالتأكيد أن يقرروا ما هى "السلسلة" التى يكملها إبسن هنا".

إن ما أرشحه ليكون الشئ الذى اعتقد إبسن أنه أنهاه فى مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** هو بحثه الطويل حول المثالية. مهما كانت حقيقة الأمر من الممكن قراءة ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** على أنها حكم إبسن النهائى على المثالية[١٠] فى مسرحيته يشرح النحات ذو الشهرة العالمية أرنولد روبك لأيرين والتى كانت موديله عندما كان يعمل فى رائعته المسماة ***يوم البعث*** ***The Day of Resurrection*** إذا كان شعوره عندما قابلها. لقد كانت لديه منذ زمن طويل فكرة عمل يمثل شابة تبعث من الموت: "المرأة التى تستيقظ ستكون أكثر النساء نبلاً ونقاءً ومثالية على وجه الأرض. ثم وجدتك. أستطيع أن أستعملك لكل شئ.

وأنت أذعنت فى سعادة ورضا. وتخليت عن عائلتك وبيتك - وتبعتينى" (١٣ : ٢٣٨). إن روبك الشاب كان مثاليًا متحمسًا يضع النساء على أعلى قاعدة تمثال، ناظرًا إلى الجنس على أنه يحط من شأن المرء وإلى الفن على أنه قادر على تبرير الوجود: أنت أصبحت بالنسبة لى مخلوقا ساميا ومقدسًا لا تلمسك إلا أفكار الإعجاب بك فقط. كنت ساعتها صغير السن يا أيرين. ملأت نفسى خرافة a superstition هى أننى لو لمستك ، إذا رغبت فيك رغبة حسية فروحى ستدنس لدرجة تجعلنى غير قادر على خلق ما كنت أصبو إليه" (١٣ : ٢٣٨).

ومهما حاول أن يبعد اللوم عن نفسه فإن علاقة روبك الصغير بأيرين كانت إنكارًا للحب. روبك هو بيجماليون Pygmalion معكوسا : بعدم تقبيله لايرين فقد حولها إلى حجر وعندما تم التمثال قال روبيك لايرين وداعا مسميا عملهما معًا "حادثة". أيرين لم تشف أبدا. لقد اختفت وقضت حياتها فى وضع عار فى التابلوهات الحية والتماثيل الحية : المرأة النقية سقطت والسيدة المبجلة تحولت إلى عاهرة. لقد - هكذا تقول - قتلت زوجها الأول أو على الأقل أوحت إليه بأن يقتل نفسه. لقد قضت وقتًا فى مستشفى نفسى والآن تسافر مع ممرضتها، راهبة تحمل سترة المجانين فى حقيبة سفرها. هكذا مسرحت مثالية روبيك ايرين تمامًا محولة أياها إلى مشهد. مجرد سطح. برفضه أن يحبها و - حتى أكثر تدميرًا لأيرين - برفضه أن يعترف أنها تحبه - نزع عنها روحها وحولها إلى تمثال. (هذه هى الطبيعة المتطرفة من الميول التى تتضمنها حملقة الرجال فى

رقصة التارانتلا لنورا). يمكن للمرء أن يقول إن خطيئة روبك ليست أنه لم يستطع التمييز بين المرأة والتمثال لكن أنه فضّل التمثال.

عندما يعترف روبك أنه فعلا غير رائعته بعد مغادرة إيرين يجتاح الغضب إيرين عن حق. يقول روبك الآن تقف أيرين فى الخلفية تحيطها وجوه أخرى بينما وضع نفسه فى المقدمة كتجسيد لشئ يسميه "الندم على حياة خاسرة" (١٣ : ٢٦٣). لقد ضحت أيرين بحياتها من أجل فنه إلا أن روبيك يشعر أنه حر فى أن يحول نفسه إلى الشكل المركزى فى التمثال. هناك إدانة وحشية للأسطورة المثالية حول تضحية الأنثى هنا : إن تضحية أيرين لم تؤد إلى الخلاص بل إلى أعمال الجنس والجنون. إن معاملة روبيك لأيرين مشابهة بشكل مدهش للطريقة التى ينوى بها الشاعر فوك Falk أن يستخدم سفانهيل Svanhil فى ***كوميديا الحب*** ويتمثل الشبه فى استجابة أيرين التى تتصف بالاحتقار لوصف روبيك للتمثال الذى تغير : "شاعر" (١٣ : ٢٦٣).

بعد رحيل أيرين لم يعد روبك قادرًا على الإبداع . وهو - مثل أولريك - يشير إلى خياله كصندوق مغلق بالمفتاح.

يقول لماجا زوجته وهو يضرب على صدره

أن "بالداخل هنا - أرأيت - لدى صندوق

صغير بقفل لا يمكن فتحه.

فى ذلك الصندوق كل رؤاى المصورة محفوظة .. وهى معها المفتاح، وقد أخذته معها" (١٣ : ٢٥٤). عندما تخبر ماجا روبك أنه نادم بوضوح على زواجه منها يدافع عن نفسه بقوله "أنت فى الحقيقة ليس لديك فكرة واضحة عن ماذا يكون شكل طبيعة الفنان بداخله" والذى ترد عليه ماجا "يا إلهى ، أنا حتى ليس لدى فكرة عن مـــا هو شكلى بداخلى" (١٣ : ٢٥٢ - ٣) ويأخـــذ روبيك هذا بطريقته المتعالية كدليل على طيش ماجا. إلا أننا أحرار فى أن ننظر إلى الأمر على أنه رفض لطلب روبك الذى هو من جانب واحد للاعتراف الكامل بروحه وتمجيد نفسه النرجسى باسم الفن.

إن روبك إذن لا يريد امرأة. إنه يريد ملهمة قادرة على أن تقرأ عقله ولا تهتم إطلاقا بأن يقرأ هو عقلها : إنه لا يستطيع أن يعبر عن نفسه فنيًا إلا إذا وجد هذه المخلوقة. إن رغبة روبك اليائسة من أجل الاتحاد مع امرأة مكرسة تمامًا لمشروعه الإبداعى (هناك ظلال من روزمر هنا) تجعله فريسة سهلة لمثالية أيرين المجنونة : معا سيصعدان الجبل ، يذهبان إلى ما وراء الضباب وإلى نور الشمس حيث يمارسان الجنس أخيرا :

"إيرين (وقد خلبت العاطفة لبها):

لا، لا - بأعلى داخل النور وكل المجد اللامع. بأعلى إلى قمة الجبل الموعود!

روبك:

وهناك بأعلى سنحتفل بحفل زفافنا يا أيرين يا حبيبى.

أيرين (بفخر):

ربما تنظر الشمس إلينا يا أرنولد.

روبيك:

كل قوى النور قد تنظر إلينا. وكل قوى الظلام أيضا. (ممسكا يدها) هل تتبعينى الآن يا عروسى خلاصى. (١١)

أيرين . (كما لو كان شكلها قد تغير)

إنى اتبع مولاى سيدى راغبة سعيدة.

روبك (جاذبا إياها إلى أعلى):

من خلال الضباب أولا يا أيرين ثم –

أيرين:

نعم ، من خلال كل الضباب. تم طوال الطريق على قمة البرج الذى يلمع عند شروق الشمس. (١٣ : ٢٨٣).

وهما يختفيان عن الأنظار نسمع أغنية الحرية المرحة لماجا من الأراضى الواطئة بأسفل. يسقط الجليد من جدار الجبل مرعدًا وتظهر الراهبة فى الوقت

المناسب لنرى روبك وأيرين يختفيان فى الجليد. تقول وهى ترسم علامة الصليب "فليكن السلام معكما" وتهبط الستار. هنا ربما علينا أن لا ننسى أن "ايرين هى الكلمة الإغريقية للسلام.

يتحدث روبك عن "حفل زفافهما" ويسمى أيرين عروسه قبل أن تعلن أيرين أنها تتبع روبك راغبة سعيدة. هناك صدى معبر، ليس لمجرد نهاية براند لكن لنهاية ***روزمرهولم*** حيث ينطق روزمر بكلمات حفل الزواج قبل أن تتبع ربيكا وروزمر بعضهما البعض (ليس هناك مولى وسيد) إلى قناة الطاحونة. كلا هاتين المسرحيتين تبين مثالين عظيمين (أعنى براند وروزمر) ينهيان حياتهما بفشل واضح. فى كل من الحالتين يترك الجمهور وهو يتساءل هل يعتبر هؤلاء الرجال أبطالاً تراجيديين أو أنانيين مضللين. فى رايى نهاية ***عندما نستيقظ نحن الموتى*** أقل غموضًا . إن إيرين توصف بأنها "كما لو كان شكلها قد تغير" . هل من الممكن أن إبسن قد نسى السخرية التى وصف بها جريجرز له وهو ينتظر "نور التغير فى الشكل" (١٠ : ١٢٣) وهو يتدفق هابطًا على جينا وهلمر فى ***البطة البرية*** ؟ فى ***عندما نستيقظ نحن الموتى***. بالإضافة إلى ذلك بعد أن يختفى روبك وأيرين عن الأنظار نسمع ماجا تغنى وهى تشق طريقها من الأعالى الباردة للسعادة المثالية إلى أسفل إلى وديان وسهول الحياة العادية :

أنا حرة ! أنا حرة ! أنا حرة !

حياتى فى الأسر قد انتهت !

أنا حرة، كالطير ! أنا حرة !

إن القـراء الذين يميلون إلى إضـفـاء المثالـيـة على رويك دائمًا يتغـاضـون عن معـاملته لماجا التى تستـصـغر من شـأنهـا [١٢]. إلا أن مـاجـا مـحـقـة فى شـعـورهـا بالحرية وهى تترك زواجهـا الرهيب. إن أغنيتهـا ليست شـعـرا عظيمًا ولكن قد تكون هذه هى النقطة : إن ماجا غير مهتمة بالفن، ولكن بالحياة والحب.

فى النهاية *عندما نستيقظ نحن الموتى* يودع إبسن المثالية واحتفاءها المنتشى بالفن والفنانين وداعًا يتصف بأنه غيـر عاطفى. إن المثاليـة ترى أن فكرة أن الفن يمكن أن يبـرر الحيـاة أمر مفروغ منه لأن مـا الذى يمكن أن يكون أسـمى من حيـاة مكرسـة لكشف النقـاب عن الجـمـيل والحق والخـيـر ؟ إن إبسن رأى أنه بدون المثالية من الصـعب أن نشعر بذلك التفاؤل حول حيـاة تمضى فى خدمة الفن. فى نهـاية حيـاته فى الكتـابة تركنا إبسن مع سـؤال لم تنتـه منه بعـد: مـا هـى قـيـمـة المسرح والفن والأدب فى عصر حداثتنا المخيف ؟

ملخص لمسرحية الامبراطور والجليلى

الجزء ١: ردة قيصر Caesar's Apostacy (٣٥١ - ٣٦١ميلادية)

الفصل ١. القسطنطينية Constantinople. جوليان Julian ذو العشرين عامًا (مولود عام ٣٣١) فى القصر الإمبراطورى للإمبراطور المسيحى كونستانتيوس Constantius. جوليان وأخوه جالوس Gallus والاثنان مسيحيان هما أميران شابان ولدا عم الإمبراطور الباقيان الوحيدان على قيد الحياة بعد مجزرة دامية للعائلة تمت بناء على أوامر الإمبراطور. إنها ليلة عيد الفصح Easter والبلاط على وشك صلاة منتصف الليل. مشهد من الشارع يكشف عن انقسام المسيحيين وميلهم للقتال. يفاخر أجاثون Agathon صديق طفولة جوليان بذبحه للكفار ويخبر جوليان أنه رأى رؤية هى أن "جوليان سيحارب مع الأسود" . يُنَصَّب جالوس قيصرًا - أى وليا للعهد ، الوريث المرشح للتاج الإمبراطورى. يحصل جوليان على إذن الإمبراطور فى أن يترك القسطنطينية ويتجه إلى أثينا بحثا عن الفلسفة.

الفصل ٢ أثينا. لقد عرف جوليان القلق وغير المضلّل حقيقة أستاذه للفلسفة ليبانيوس Libanius. إن أقرب أصدقاء جوليان الذى يعيش وحيدًا هما من سيصبحان قائدين مسيحيين بازيل Basil من سيزاريا وجريجورى من نازيانزوس Nazianzus . إن جوليان مهتم بأن يسمع أخباراً عن ماكرنيا Macrina أخت بازيل والتى يقال أنها امرأة طاهرة ونقية كرست نفسها فقط

للأعمال الخيرة. إلا أن المسيحية لا تسيطر على جوليان : "الجمال القديم لم يعد جميلاً والحقيقة الجديدة لم تعد حقيقة" هكذا يعلن ويخرج قاصدا إفيسوس Ephesus حيث يسمع أن الصوفى العظيم ماكسيموس يجعل التماثيل تتحرك.

الفصل ٣ . إفيسوس Ephesus يصل بازيل وجريجورى. يصدمان من تصرف جوليان الوثنى. جوليان يرى رؤى كونية cosmic ويعلم أن "ما هو ليس هو وما ليس هو هو". النقطة العالية فى الفصل هى تجربة صوفية نظمها ماكسيموس تحدث لجوليان رؤية يرى فيها أشخاص قابيل Cain ويهوذا Judus ويخمن أنه أى جوليان هو الثالث الغائب الذى نودى ليتبعهما. يطلب صوت منه أن يكوِّن "الإمبراطورية الثالثة". يعتقد جوليان أنه هو الرجل المختار، أنه سيعطى امرأة نقية لكى يتمكن من إقامة أرض جديدة ونسل إنسانى جديد. يصل ليونتس Leontes الإمبراطور : مات جالوس أخو جوليان والإمبراطور يختاره كخليفه له. يكتشف جوليان أن جالوس قد أعدم بناء على أوامر الإمبراطور . ويتوسل بازيل وجريجورى إليه أن لا يقبل السلطة الدنيوية. يقول ماكسيموس له أن العالم الروحى لا يعطى إشارة واضحة بشأن ما ينبغى على جوليان أن يفعله ناطقا بالسطر المشهور : "علامة مقابل علامة". يشك جوليان فى أن الامبراطور يخطط لموته. ثم يكشف ليونتس أن الإمبراطور يقدم لجوليان الأميرة هيلينا Helena، أخت الإمبراطور ، زوجة له. يعتقد جوليان فورا أن هيلينا هى

"المرأة النقية" التى وعد بها، يأخذ هذا على أنه علامة على ذلك ويقبل الروب الأرجوانى ولقب قيصر.

الفصل ٤. لوتيشيا Lutetia (باريس حاليا) حقق جوليان نصرًا عسكريا عظيمًا وهزم البرابرة. بعد عودته من حملته يعلم أن الإمبراطور أعلن أن انتصارات جوليان هى انتصاراته هو. يصل مبعوثون نوبيون من روما ومعهم فواكه نادرة ، وهدايا أخرى. تحرض هيلينا جوليان على الثورة. فجأة تسقط هيلينا مريضة : كان الخوخ من روما مسمومًا. تموت هيلينا وهى تنطق باللعنات المخيفة والتى تكشف أنها وجدت جوليان ليس مغريا من الناحية الجنسية وأنها كانت تحب جالوس وأنها كانت على علاقة حب بقسيس فى لوتيشيا حملت منه. من الواضح أن الجميع ما عدا جوليان علم بحملها لأن الإمبراطور الذى يخطط للزواج ثانية سمم أخته لكى يمنع جوليان من أن يقدم وريثا لامبراطوريته. يحرك جوليان - المشمئز والخائف على حياته والذى يعيش الآن بمفرده تمامًا - الجيش ليثور على كونستانتيوس ويعلن جوليان إمبراطورا.

الفصل ٥. فيينا ، مدينة صغيرة فى جنوب بلاد الغال (فرنسا الآن) يدور المشهد كله فى المقبرة تحت الكاثدرائية المسيحية فى المدينة . فى الكاثدرائية بأعلى تسمع التراتيل لأن الآن تحدث المعجزات فى صندوق هيلينا. الجيش قلق لأن جوليان ظل فى المقبرة لخمس ليال وأيام. على جوليان أن يقودهم أو يفقد تأييدهم . يبدو جوليان عاجزًا عن اتخاذ قرار. لا يجد ماكسيموس علامات لأن

التراتيل تسكت الأرواح. أخيرا بعد أن يسمع أنهم يشيرون إلى هيلينا على أنها "المرأة النقية" ينزل جوليان إلى المقبرة ليضحى. ليس لدينا فكرة عن ما يراه فى أحشاء الحيوان ولكن أيا كان فهو ينزل صائحًا "Helios لـ" الانطلاقة تحدث فهو لم يعد مسيحيا وسوف يسير إلى القسطنطينية بجيشه ليستولى على السلطة".

تحدث نهاية الفصل ونهاية هذا الجزء من المسرحية فى تناقض مع التراتيل المسيحية بأعلى حيث يغنون صلاة الله. يصعد جوليان إلى أعلى فى النور ويعلن أنه حر أخيرًا ويطالب بالمملكة لنفسه.

الجزء ٢: الإمبراطور جوليان (٣٦١ - ٣٦٣ م)

الفصل ١. القسطنطينية. مات قسطنطين. نرى سفينته الجنائزية الفخمة. يقدم جوليان تضحية رائعة أمام الناس لابولو وديونيسوس. يعلن جوليان تحرره الكامل من الدين ثم يلتفت حوله فورا ويبدأ في اضطهاد كل من يختلف معه، كل هؤلاء الذين يقولون له الحقيقة ويرفضون أن ينافقوه متمثلين في المستشار العجوز المخلص أورسولوس Ursulus. ويسير موكب ديونيسوس ذو طابع مسرحي عالٍ في شوارع القسطنطينية. النفاق والتملق أصبحا الآن نظام العصر.

الفصل ٢. أنتيوخ Antioch. جوليان يضطهد المسيحيين. المسيحيون يدمرون معابد جوليان الإغريقية. جريجوري من نازيانزوس يصبح الآن المطران bishop ذا الإيمان والسلطة المتوهجتين. قمة الفصل هي الصدام بين موكب الشهداء المسيحيين في الأغلال وهم يغنون (أجاثون Agathon من بينهم) وموكب جوليان تكريمًا لأبولو. يظهر جوليان منكوش الشعر وغير الحليق - مجنونًا وأحيانًا كشخصية تدعو للفكاهة. وهو أيضا يائس يأسًا متزايدًا ووحيدًا وحدة متزايدة وغير قادر على التمييز بين الحقيقة والأكاذيب بشكل متزايد. في نهاية الفصل يلعن المطران ماريس Bishop Maris العجوز الهزيل جوليان.

الفصل ٣. أنتيوخ. الاضطهادات تزيد . الناس يعارضون جوليان بشكل متزايد. حتى المنافقين السابقين يعلنون الآن إيمانهم بالمسيحية. أرسل جوليان الجنرال جوفيان jovian إلى القدس لإعادة بناء معبد اليهود. قال الإله المسيحي

أن هذا لا يمكن عمله. يعود جوفيان ويقول إن الحرائق والزلازل منعت إعادة البناء. يتحدث جوليان وماكسيموس عن الإمبراطورية الثالثة مرة أخرى.

الفصل ٤. على الحدود الشرقية للإمبراطورية . مشهد طبيعى فى الجبال الوعرة. الجيش يسير شرقا ليحارب الملك الفارسى سابوريس Sapores . دعا جوليان عددا لا يحصى من الفلاسفة والقساوسة من مختلف الديانات لينتبؤا بنتيجة الحرب. تفحص النذر والتديرات والعلامات. يعطون جميعًا نصيحة مختلفة. يعلن جوليان الآن نفسه إلهاً ويأمر جميع الجنود أن يعبدوه. يكشف الجنرال جوفيان عن أنه مسيحى ويرفض أن يفعل هذا. يجمع الجيش بازيل من سيزيريا وأخته ماكرينا ويأمرهما جوليان وأبتاعهما أن يتبعوا الجيش كنوع من الفيلق الطبى. يحضرون إلى جوليان رجلا فارسيا يزعم أنه هرب من اضطهاد سابوريس. ينصح جوليان بحرق سفنه (فى النهر المجاور) وينطلق نحو السهول لكى يفاجئ الجيش الفارسى. على الرغم من أن مؤنة الجيش كلها على ظهر السفن يقرر جوليان أن يثق بالرجل الفارسى ويحرق سفنه ويرسل جيشه عبر السهول فيما وراء نهر دجلة. لكن يتضح أن الرجل الفارسى كان جاسوسًا ، لقد ضلل جوليان والجيش الآن فى موقف صعب.

الفصل ٥. السهول خلف نهر دجلة (ما بين النهرين mesopotamia القديمة، العراق الآن) يفقد جوليان عقله ويحاول أن ينتحر. فى بحثه اليائس عن علامة أو نذير يتجه جوليان إلى ماكسيموس والذى يستطيع أن يخبره فقط أن "كل

النذر صـامتـه". يقتل جـوليـان على يد صـديق طفـولتـه أجـاثون والذى يظهـر هو نفسـه مخبَّل العقل متعصـبا مستعدًا فقط أن يموت من أجل قضية قتل جوليان. يقتل جوليـان بما يزعم أنه الرمح الذى اخترق جنب يسـوع Jesus على الصليب. يعلن الجنرال المسيحى جوفيان إمبـراطورًا ويموت جوليـان يحيط به مـاكسيـموس وبازيل ومـاكرينا. كلماته الأخيرة هى : "الأرض الجميلة" ، الحيـاة الجميلة على الأرض - (يفتح عينيه واسعتين). أيتها الشمس، الشمس، لماذا خنتينى؟".

هوامش

مقدمة

١- بدون كرم وروح ورغبة ستانلى كافيل فى الدخول فى كثير من المحادثات الودية حول إبسن فإن هذا الملخص أقل ايجازًا وأقل وضوحًا بكثير.

٢- Kuhn, Structure , 74 - 5.

٣- Miller , "Ibsen and The Drama of Today", 228 -9.

٤- مثاليو الأيام الأخيرة الذين قرأو الامبراطور والجليلى بطرق أفلاطونية Platonic ومسيحية من شأنهم أن يختلفوا. أنظر مثلا Wyller, Ibsens Keiser og Galiloeer و Hoem , Henrik Ibsens hovedverk ، النقاط الرئيسية فيها مترجمة فى"Hoem, "Emperor and Galilean.

٥- من أجل المزيد من المعلومات أنظر Dauber and Jost (eds), Ordinary Language Criticism.

أ

إبسن وأيديولوجيا النزعة إلى الحداثة

١- إذا أردت قائمة جزئية للعروض الحالية أنظر / < http : // www. ibsen. net
index. db2? id = 4417

٢- أنظر "Staging Ibsen in Bangladesh", mori "Staging Ibsen's
Realism" Nila ,

3- Lebowitz Ibsen and the Great World I.

٤- يبدو أن هارولد بلوم Harld Bloom هو الذى شذ عن القاعدة ووجد وقتًا لإبسن لأنه يضم بيرجينت وهيدا جابلر فى كتاب Western Canon.

٥- لمعرفة المزيد عن مفهوم التحيز أنظر Bourieu , Distinction .

٦- Adorno, Minima Moralia, 92 تظهر الملاحظات عن إبسن فى قسم مؤرخ ١٩٤٥.

٧- Auerbach, Mimesis 520. كتب Mimesis فى اسطنبول بين مايو ١٩٤٢ وإبريل ١٩٤٥ونشر فى سويسرا فى ١٩٤٦.

٨- مراجعة أتكينسون Atkinson مقتطفة فى Bentley, Search 13. تظهر

ملحوظة بنتلى فى "Ibsen , Pro and Con" المنشورة لأول مرة فى ١٩٥٠ (أنظر .(Search, 365

٩- Williams , Drama From Ibsen to Eliot, 97.

١٠- Williams , Drama from Ibsen to Brecht, 74 ، يقدم ويليامز نفسه Drama from Ibsen to Brecht كإعادة كبرى وإعادة كتابة لكتاب Drama from Ibsen to Eliot والذى نشر لأول مرة فى ١٩٥٢.

١١- Mccarthy, "Will and Testa ment", 178.

١٢- Ibid. 174.

١٣- Ibid. 177.

١٤- ليست هناك إشارات سلبية لإبسن فى نقد تينان Tynan المسرحى فى خمسينيات القرن العشرين وهناك القليل من الملاحظات الذكية حقيقة. (أنظر . (Curtains

١٥- Billington , "The Troll in the Drawing - Room" ، يأتى مقتطف بيلينجتون من Guthrie, A Life in the Theatre, 53 . النص من الوب سايت يخطىء هجاء "Chnille hobbles" بدلاً من "Chenille bobbles" .

١٦- انظر Jameson, Singular Modernity (والذى سيتم الاقتطاف منه بعد ذلك فى النص تحت Sm) وخاصة . Part II : "Modernism as Ideology"

١٧- Billington, "Troll".

١٨- فى هذه النقطة قد يختلف جيمسون.

١٩- بيانها الافتتاحى بصفة خاصة يستخدم كلمة نزعة إلى الحداثة modernism بطريقة واضحة فى حد ذاتها (أنظر Rainey and Hallberg, 1-3).

٢٠- Diamond, Unmaking Mimeis, 4 - 5.

٢١- Ibid.2.

٢٢- فى مقالة ذكية حول بارت Barthes وبلزاك و كتاب S/Z "يختلف نيت Knight مع "الزعم بأن الواقعية كشكل فنى هى، رجعية فى الصميم" ,"S/Z") (134 وتعلن أنها غير مقتنعة أن "النوع sexism هو أكثر من ملمح تاريخى عارض للنموذج الواقعى أو أن المحاكاة فى الحقيقة تجد قراءها على الخلط بين الأنظمة الاجتماعية الرجعية والواقع" (121 ,"S/Z"). لكن صوتها هو صوت وحيد بين كورس من النقاد مقتنعين أن الواقعية رجعية من الناحية السياسية وساذجة من الناحية الفلسفية.

٢٣- moe , "Hvor god", 24.

٢٤- يجادل فرايد على خطوط مشابهة مشددًا على أن فهمه لكوربيت Courbet " على خلاف مع افتراض الحداثى الشكلى Formalist modernist أنه يوجد تعارض بين التصوير painting كإيهام أو تمثيل والتصوير كشىء مادىء (Courbet's Realism, 284) .

٢٥- انظر Diderot, "Conversations on The Natural Son", 10

٢٦- Guthrie, A Life in the Theatre , 202 . إن إشارة "الفنجان والطبق" هى إلى مسرحية Caste لـ T.W. Robertson عام ١٨٦٧ . جزء من مشهد الشاى فى مسرحية Caste معاد طبعه فى A Sourcebook on Naturalist Theatre, Innes (ed.)..9

٢٧- انظر "Barthes, "The Reality Effect.

٢٨- خطاب إلى Edmund Gosse, 15 Jan. 1874.

٢٩- فى SM يفشل جيمسون أيضا فى أن يذكر المسرح .

٣٠- لتصحيح نحتاجه بشدة للإهمال الشائع أنظر Shepherd - Barr, Ibsen and Early Modernist Theatre . الاستثناء الأكثر وضوحًا للقاعدة العامة هو مجموعة Modernism التى تستخدم كثيرًا كتبها برادبرى Bradbury وماكفارلين

Mcfarlane لكن ماكفارلين وقتها كان دارس إبسن لإنجليزى البارز على مدى جيل.

٣١- Fried, Art and Objecthood, 153.

٣٢- Ibid. 163.

٣٣- Ibid.

٣٤- Innes, "Modernism in Drama" 131-2.

٣٥- Lund , "Da Noragik og kom hjem igen"

٣٦- انظر Bjorneboe, "Endelig - hun - Skjo tham!"

٣٧- أنا مدينة بالعرفان إلى Inga - Stina Ewbank للمعلومات عن عرض لندن لهذه المسرحية.

٣٨- Fried, Art and Objecthood, 163.

٣٩- Artaud , Artaud on Theatre, 14. وهو نص كتب فى ١٩٢٣ ونشر فى ١٩٢٤.

٤٠- Brecht , Brecht on Theatre,66.

٤١- عندما يتكلم بريخت عن "المسرح الدرامى" على أنه من طراز عتيق ويقابله بـ "المسرح الملحمى" الخاص به فهو يقصد أن يضع ابسن فى خانة "الطراز العتيق". للمقابلة بين المسرح الملحمى والدرامى أنظر .Brecht on Theatre, 33 - 42.

٤٢- Puchner, Stage Fright, 8.

٤٣- نقد سزوندى Szondi الموالى للتمسرح لواقعية إبسن مثال لأحزاب الطليعة داخل إيديولوجية النزعة إلى الحداثة. يجادل Szondi وهو جدال (شهور فى كتاب Theorny of the Modern Drama أن **جون جابريل بوركمان** سردية narrative أكثر مما ينبغى مما لا يجعلها مسرحًا حقيقيًا وهو يفتقد أيضًا أن **روز هولم** لاترقى أبدًا إلى مستوى التراجيديا الحقيقية لأن ولاء إبسن للواقعية يشدها إلى الخلف.

٤٤- حتى بشنر Puchner الذى يفعل الكثير ليفك تشابك الاتجاهات المختلفة إزاء التمسرح لا يتخيل أبدًا أن صاحب الدرامات القرائية براند وبيرجينت والامبراطور والجليلى ربما يكون لازمًا لدراسته عن الدرامات القرائية الحداثية (انظر ibid. 82- 3).

٤٥- المقتطف مأخوذ من العنوان الفرعى لكتاب : Mimes لأوربا فى : The Representation of Reality in Western Literature.

٤٦- انظر Haakonsen, Henrik Ibsens realisme, 21-6. الإشارات الأخرى ستعطى فى النص مختصرًا IR.

٤٧- نشرت دراسة رائدة موجزة عن حداثة ابسن فى هذه الفترة : هى بالتحديد Tjonneland, Ibsen og moderniteten (1993).

٤٨- Helland, Melankoliens spill, 28 and 491.

٤٩- Ibid. 491.

٥٠- Kittang, Ibsens heroisme, 372.

٥١- Ibid.

٥٢- يميل كلا هيلاند وكيتانج إلى أن ينسيا أنهما يكتبان عن المسرح : بالنسبة لهما مسرحيات إبسن هى مجرد نصوص. يعبر Ewbank عن هذه النقطة بقوة، 170 ,"Forste opponent" فيما يتعلق بخلافاتى مع كيتانج انظر Moi, "Menns titaniske streben".

٥٣- انظر Petersen, "Peer Gynt, Dramatisk Digt".

٥٤- Helland , Melankoliens spill, 21.

٥٥- خطاب، روما، ٢٨ ديسمبر، ١٨٦٧.

٢

النرويج فيما بعد الاستعمار

مصادر إبسن الثقافية

١ - أول سيرة لإبسن والمنشورة فى ١٨٨٨ كتبت عندما كان إبسن لا يزال فى أعلى قواه. كتاب aeger فيما عدا أنه صغير يظل ثمينًا كمصدر للأراء التى كانت مقبولة من إبسن نفسه.. حتى الآن، تظل أفضل سيرة لإبسن كتاب كوهت Henrik Ibsen, Eit diktarlin المكتوب فى عشرينيات القرن العشرين والمعدل فى منتصف خمسينيات القرن العشرين. (نشرت ترجمة مختصرة إلى حد ما بعنوان حياة إبسن Life of Ibsen بالإنجليزية فى ١٩٧١). أكثر سيرة شمولا بالإنجليزية هى السيرة التى كتبها مبير Meyer من ثلاثة مجلدات، ١٩٦٧ -٧١ (نشرت طبعة مختصرة فى مجلد واحد بواسطة بنجوين Penguin فى ١٩٧٤)، ولكن هذه هى تجميع متميزٌ للأبحاث أكثر منها تفسيرًا جديدًا. أضاف كتاب فرجسون Ferguson بعنوان Henrik Ibsen عام ١٩٩٦ القليل لكوهت وبير. من المزمع نشر سيرة جديدة بقلم Ivo de Figneiredo فى ٢٠٠٦ بواسطة Aschehoug للاحتفال بمئوية موت إبسن.

٢ - يشير كتاب Henrik Ibsen تأليف Haakonsen إلى بعض الارتباطات بين قراءة إبسن للأدب الأوروبى ومسرحياته. هناك مثلا مناقشة حول ارتباطات ممكنة بين ***كورين*** لستيل ***والأشباح*** (انظر الصفحات ١٤٥ - ٥١).

٣ – محادثة مع Felix Philippi في ١٨٨٦ مقتطفة في كتاب ميير بعنوان Henrik Ibsen عام ١٩٧٤، ص ١٧ .

٤ – ١٩١و ii و Modern Art, Meier - Graefe.

٥- Ibid. 193

٦- كان بورديبه Bourdieu يتحدث دائمًا عن "مسار" trajectory الكاتب. على الرغم من أن تحليلي ليس تحليلا بورديويًا أرثوذوكسيا فهذا الفصل يدين بالكثير لسوسيولوجيا الثقافة عند بورديبه.

٧ – Bulyovszky, Reiseminner fra Norge 1864, Passim.

٨- المعلومات في هذه الفقرة مبنية على أساس كتاب Pryser بعنوان Norsk historie خاصة الفصلين ٨، ١٠ .

٩ – المعلومات في هذه الفقرة مبنية على كتاب Norsk historie تأليف Nerbovik خاصة الفصول ١٠ و ١١ و ١٢ .

١٠- من أجل تاريخ أول مسرح نرويجي انظر Blanc, Christianian Theaters historie.

١١- انظر Dinesen, Anecdotes of Destiny.

١٢- انظر Ansteinsson, Teateri Norge من أجل المعلومـــات عن الفـــرق المسـرحيـة الدانمركيـة والجـمـعيـات الدراميـة النرويجيـة فى السـاحل الجنوبى للنرويج فى ١٨١٢ - ٦٣ .

١٣- Koht, Henrik Ibsen, i. 57..

١٤- من أجل تقديم وإعادة طبع المراجعات النقدية الثلاث لمسرحية كاتيلين التى ظهرت فى ١٨٥٠ انظر "Haugholt, "Samtidens Kritikk.

١٥- Botten Hansen فى "Haugholt" 76 ,"Samtidens Kritikk"

١٦- كتاب Boبعنوان "Nationale subjekter" يناقش كل المسرحيات القومية الرومانسية وبراند وبيرجينت بهدف توضيح فهم إبسن للهوية النرويجية القومية.

١٧- من أجل استقبال النرويجيين لمسرحية ***عصبة الشباب*** أنظر ,Meyer Farewell to Poetry, 115-18 . من أجل السيـاسـة عند Fjortoftانظر Nerbovilk, Norsk historie , 182.

١٨- فى "الثلاثية المستحيلة" يكتب بر داهل Per Dahl أن "العلاقات بين النرويج والدانمرك بالتأكيد لم تكن أبدا أقوى منها فى أثناء ما يسمى بـ "الانطلاقة الحديثة" modern breakthrough فى سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر. تقاطعت الاتصالات بينها وبين بعضها؟ كانت سياسية وفنية وأدبية

وشـخـصـيـة". نبـهـتـى مـحـاضـرة Dahl المـمـتـازة أيضًـا إلى تعـالى بيـورنسـون Bjornson الثقافى إزاء إبسن والذى سأعود إليه.

١٩- روتم Rottem، وقد تمت مقابلة شخصية معه فى Wold and Haagensen, "En ny"فى "Dansketid؟

٢٠- المعلومات عن الفن فى كريستيانيا فى هذه الفقرة مبنية على Askeland, Adolph Tidemand, 86 -97 وعلى تقرير مالانجر Malnanger فى Berg et al. (eds.), Norges Kunsthisorie, iv. 12 - 6 - 9.

٢١- Munch, Ephemerer فى Samlede Skrifter, i., 104.

٢٢- من أجل تقرير عن هذا العرض offer انظر Aubert, Maleren Johan Christian Dahl, 165 - 77.

٢٣- انظر P.T.Andersen, Norsk Litteratur historie, 197.

٢٤- من أجل تقرير مفصل عن كيف حدث هذا انظر Monrad, "Andreas munch: Livsskizze" 11,12

٢٥- Munch, Lord William Russel (1857) . مناقشة إبسن لعرض مسرح كريستيانيا نشر فى Illustreret Nyhedsbladفى ٢٠، ٢٧ ديسمبر ١٨٥٧ (انظر ١٥: ١٦٠ - ٨٣). مراجعة براندس لعرض كوبنهاجن كتبت أصلا فى ١٨٦٩ والنص الموجود فى Brandes, Kritiket og Portraeterطبعة منقحة.

٢٦- . Malmanger, "Maleriet 1814 - 1870", 129الخمسة وعشرون سنة الأولى من The Norwegion National Galleryموثّقة فى معرض للوب Web وتقدم نظرة عامة ممتازة على ذوق مواطنين قادرين على التذوق فى هذه . الفترة: <Http://www.museumsnett.no/nasjonalgalleriet/NG25aar/ index.htm>.. منذ أصبح المعرض القومى للصور National Gallery جزءًا من المتحف القومى للفن National Museum for Art مصدر الوب الخرافى هذا لم يعد موجودا.

٢٧- المعلومات فى هذه الفقرة والفقرة التى تسبقها مبنية على Askeland, Adolph Tidemand, 97·-101.

٢٨- Welhaven, Samlede Verker, i. 231.

٢٩- Ibid. 232

٣٠- اقتطفه وسترجارد Wester Gaardفي "J.C.Dahl og Danmarhk", 21.

٣١- كل لوحات إبسن ورسوماته بما فيها تصميماته الكروكية للملابس لـ Olaf Liljekransمتاحة على <http://www.ibsen.net>.

٣٢- انظر Koht, Henrik Ibsen, ii. 146-7

٣٣- Bergliot Ibsen, De tre, 40-1

٣٤- انظر Edvardsen, Gammelt nytt, 20 وانظر أيضا Edvardsen, Henrik Ibsen om seg selv, 50-1

٣٥- مقتطف فى Hpstmaelingen, "Den evangelisk - Lutherske", http://www.hf.ntnu.no/din/hostmalingen.html>.

٣٦- من أجل تحليل للموتيفات الفولكلورية فى السيدة من البحر انظر Alnaes, Varulv om natten, 286-331.

٣٧- فى Nordic Orientalism يقرأ Oxfeldt الفصل ٤ من بيرجينت على أنه نقد للاستشراق orientalism.

٣٨- لكى نوضح النقطة جدا: لو كان إبسن قد ولد امرأة فى نفس الظروف الاقتصادية والاجتماعية والجغرافية فإن من غير المحتمل إلى حد بعيد أنه كان سيصبح كاتبًا ببساطة لأن مثل هذه الفتاة ربما تكون قد تلقت تعليمًا أقل مما تلقاه إبسن . بدلا من العمل فى صيدلية كانت ستتزوج فى سن مبكر دون أى فرصة للذهاب إلى كريستيانيا بمفردها لتجمع ثروة. طبعا لو أن هذه المرأة أنجبت طفلا غير شرعى فإن كل الطرق كانت ستغلق فى وجهها.

٣٩- من أجل التفصيلات انظر P.K.H.Dahl, Streiflys, 83.

٤٠- هناك تقرير غير موثّق عن مقابلة - بين الأب والابن غير الشرعى فى

كـريسـتيـانيـا فـى ١٨٩٢، تم بحـثـهـا بشكل جـمـيل فـى Byatt, the Biographers Tale.

٤١- Woolf, Room, 47.

٤٢- لوحة Werenskiold لا تظهـر بالطبع إبسن وهـو جالس فى شـقته: الخلفية جبـال. النقطة التى أريـد أن أوصلهـا هـى أن من المستحيل أن نتخيل الرجل فى هذه اللوحة كشخص ليس "بورجوازيًا بالمعنى المعتاد للكلمة.

٤٣- P.K.H.Dahl, Streiflys, 86.

٤٤- Ibid. 11-52 .

٤٥- Bull, Tradisjoner og minner, 195

٤٦- انظر Koht, Henrik Ibsen, i. 219

٤٧- خطاب فى أكتوبر ١٨٦٦ . يجب أن أشـدد على أن أوراق ومخطوطات إبسن لم تبع فى المزاد: أزعج إبسن أنها كانت فى أيدى غرباء وفى أغلب الظن فى يدى المحامى Nandrup.

٤٨- Koht, Henrik Ibsen, i. 17

٤٩- زعم إبسن مـرة أنه وصل إلى جـريمسـتـاد فى صـيف ١٨٤٢ لكن هذا يبـدو

خطأ. كلا كوهت وداهل يعتقدان أنه وصل إلى جريمستاد فى ٣ يناير , ١٨٤٤
انظر Koht, Henrik Ibsen, i. 29 وP.K.H.Dahl, Streiflys, 60.

٥٠- Koht, Henrik Ibsen, i. 29-30

٥١- Ibid.32-5

٥٢- Ibid. 41

٥٣- طبقا للمكتب المركزى للإحصاء Central Bureau of Statistics فى النرويج فى ١٨٦٥ كان تعداد النرويج , ١٧٠٠٠٠٠ فى ١٩٠٦ ارتفع إلى , ٢٣٠٠٠٠٠ انظر Http://www.ssb.no/emner/historisk_statistikk/>

٥٤- Askeland, Adolph Tidemand, 86

٥٥- Jaeger, Henrik Ibsen, 159-60

٥٦- بصفته محرر Norsk Tidsskrift وهى مجلة نشرت مراجعة سلبية جدا عن مسرحية كاتيلين قام مونراد Monrad بالخطوة التى تعد غير معتادة نوعا ما بإضافة ملحوظة يبد فيها اختلافه مع المراجعة مدح فيها الفكرة الرئيسية الجميلة للـ "قصيدة". (أعيد طبعها فى (Haugholt, "Samtidens Kritikk"),93.

٥٧- انظر Koht, Henrik Ibsen, i. 75-6.

٥٨- فى "Arbeiderforem marcus Thrane" يزعم نورنج Noreng إن إبسن استخدم عناصر من حياة ثرين Thraneفى شخصيات كثيرة مختلفة. انظر http://museumsnett.no/ibsen/Noreng/mthrane.html

٥٩- هذه الفقرة مبنية على المعلومات فى Koht, Henrik Ibsen,i.79-81وفى Meyer, Making, 100-2.

٦٠- أنا ألخص بمعنى النتائج العظيمة فى "Ewbank, "Ibsen in Wonderful Copenhagen".

٦١- Ibid.70.

٦٢- انظر Meyer, Making, 81.

٦٣- يذكر إبسن لغته الإنجليزية المحدودة والتى تعلمها بنفسه مرات عديدة. انظر مثلا خطابه لإدموند جوس Edmund Gosse فى ١٥ يناير ١٨٧٤ (١٧: ١٢٢).

٦٤- Georg Brandes and Edvard Brandes, Brevveksling, i, 313

٦٥- Brandes, Breve til Foraeldrene, i.82 انظر أيضا Christensen, Henrik Ibsens realisme, i.,47

٦٦- المعلومات فى هذه الفقرة مبنية على Moisy, Paul Heyse, 46

٦٧- خطاب إلى C.J.Salomonsen فى ١٠ أغسطس ١٨٧٣ فى Brandcs and Brandes, Brevveksling, 297

٦٨- Moisy, Paul Heyse, 168

٦٩- Ibid. 165

٧٠- خطاب فى ٢ مايو ١٨٧٥ .

٧١- خطاب فى ٢٣ يوليو مقتطف فى Moisy, Paul Heyse, 213-4

٧٢- خطاب، روما، فى ١٦ سبتمبر ١٨٦٤ .

٧٣- انظر Moisy, Paul Heyse, 214.

٧٤- كان أحد أحسن أصدقاء إبسن فى ميونيخ المصور فى برجن ماركوس جرونفولد Marcus Gronvold. فى مذكراته يؤكد أن إبسن قد تعرف على هيسه وأعضاء الجمعية الأدبية المثالية idealist literary society المسماة Krokodil فى أثناء فترته الأولى فى ميونيخ وأنه كان أقل اختلاطا بالناس من الناحية الاجتماعية بكثير بعد ١٨٨٥ مما كان عليه من ١٨٧٥ - ١٨٧٩ (انظر Fra Ulrikken Til Alperne, 136).

٧٥- Bjornson, Kamp- Liv, ii. 244

٧٦- Ibid.245

٧٧- انظر (.Brandes, "Paul Heyse"طبـعـة مـخـتلفـة قليـلا مـتـرجـمـة فى
Brandes, Eminent Authors, 1-60.

٧٨- انظر ..Brandes, "Paul Heyse", 319

٧٩- Brandese, Emigrantlitteraturen, 15

٨٠- غير معروف. "Preface",in Heyse, Children of the World, i.p.vi

٨١- خطاب فى ٢٥ مايو ١٨٧٩ .

٨٢- مثل معظم الكتاب النرويجيين الآخرين فى ذلك الوقت كان إبسن يكتب باللغة النرويجية - الدانمركية - والتى كانت أساسا هى اللغة الدانمركية المكتوبة على الرغم من أنها كثيرا ما تخلط مع الكلمات والتعبيرات النرويجية. إن لغة إبسن النرويجية المنطوقة - على الرغم من أنها كانت تنطق بشكل مختلف تماما عن الدانمركية المنطوقة - كانت مفهومة تمامًا فى كوبنهاجن.

٨٣- لمعلومات أكثر انظر مذكرات المصورين من برجن Didrik Gronvold (Diktere) و Marcus Gronvold (Fra Ulrikken)

٨٤- انظر Nerbovik, Norsk historie, 22

٨٥- استكشف كنر Kenner العلاقة بين جويس Joyce وابسن فى وقت مبكر هو ١٩٥١ لكنه يبدى تعاليا تجاه الثقافة النرويجية لدرجة أن تحليله معيب بشكل عميق (انظر "Joyce and Ibsen's Naturalism" يمكن أن نجد تقييما أكثر عقلانية بكثير لأهمية إبسن عند جويس فى Tysdahl, Joyce and Ibsen خاصة فى الفصلين ا و ٢, أخيرًا هناك مقال ريتشارد برون الذكى "James Joyce between Ibsen and Bjornson"، أنظر أيضا كتابة جويس نفسه عن إبسن والمتضمنة فى Occasional, Critical, and Political Writing.

٨٦- حديثا كتب كازانوفا Casanovaعن أوجه التشابه بين إبسن والكتاب الأيرلنديين. انظر "La Production de L'universel Littéraire " (والمخصص لإبسن فى أوروبا) والكتاب الطموح جدًا La République mondiale des Lettres خاصة ٢١٩- ٢٦ .

٣

إعادة التفكير فى التاريخ الأدبى

المثالية والواقعية وميلاد النزعة إلى الحداثة

١ - من أجل تقرير يتضمن مجادلة polemicalعن النزعة النخبوية الحداثية modernist eliticismانظر .Carey, The Intellectuals and the Masses

٢- "المثالية" أو "الجماليات المثالية" ليست مادة مقيدة فى Cuddon, A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory ولا فى Baldick, Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. "المثالية" مادة مقيدة فى Childers and Hentzi (eds.) Columbia Dictionary of Modern and Cultural Criticism لكن القيد لا يذكر مطلقا المعنى الجمالى للكلمة.

٣ - المناقشات هو المثالية عند إبسن هى عادة عن المثالية بالمعنى السياسى أو السيكولوجى أو الأخلاقي. هناك بعض المناقشات الجيدة التى تتناول ***الإمبراطور والجليلى*** هى بالتحديد. وMadsen , Tanken om Det Tredje rike و Ronning , "The unconscious Evil of Idealism ; "Ond idealisme" و Waerp, Overgangens Figurasjoner.

٤- مناقشة Ystad الموجزة للجماليات المثالية فى "Dikterens syner" هو استثناء من هذه القاعدة. إن مناقشة يستاد Ystad لمونراد Monrad شيقة

بشكل خاص لأنها تربط ربطًا صحيحا بين المثالية الدانمركية والنرويجية وبين نوع معين من الكلاسيكية. لكن يستاد تعَّرف المثالية بأنها نوع من الجماليات يؤكد على "الحياة المخفية الميتافيزيقية الداخلية وراء الأشكال التى يمكن للحواس أن تدركها" (ص ١٨٠) وتنظر إلى مسرحيات إبسن الحديثة على أنها تجسيدات ذاتية عاطفية لهذه الجماليات. أنا أرى أن كلا هذين الزعمين قابلان لأن مختلف معهما اختلافا كبيرًا.

٥ - انظر "Metaphysics of Modernism" 18-20 و .,Bell

٦- Schor, Georg Sand and Idealism, 4

٧- فى هذه النقطة تناولى مختلف جدا عن تناول شوز.

٨ - هذا الجزء منسوب إلى هولدرلين Holderlinولكن طبعة المخطوط بخط يد هيجيل وبرنشتاين Bernsteinيكتب أن "من الأكثر معقولية أن ننظر لهذا الجزء على أنه نتيجة تبادل الأراء بين الأصدقاء الثلاثة" (Bernstein(ed.) Classic and Romantic, 185 n.i).

٩- Holderlin, "Oldest Programme", 186

١٠- Ibid. 186-7.

١١- Schlegel, "From Ideas", 263

١٢- أول طبعة من الكتاب نشرت فى ١٨٠٠ .

١٣- Wirsén, Kritiker, 124 ساعدنى ستيفان جونسون Stefan Jonsson فى الترجمة.

١٤- قدم Johnston بشكل أقوى كثيرا فى أى شخص آخر قضية ميراث إبسن الهيجلى (انظر مثلا To the Third Empire, 3-27). ناقشت يستاد الصلة بين قصيدة إبسن "I billedgalleriet" ("فى معرض الصور") و "الجماليات التى تنزع إلى اضفاء الطابع الكلاسيكى والمثالية على الرجال المعاصرين ذوى الذوق الرفيع مثل Heiberg ("Dikterens syner", 177) Monrad, Welhaven.

١٥- لتناول هيجل للحق والجمال انظر مثلا "The Idea of Artistic Beauty, or The Idea" فى Hegel's Aesthetics, i.91-115

١٦- Deutscher, The Prophet Armed, 54. يقتطف Ascherson أيضا هذه القطعة. ("Victory in Defeat".,3)

١٧- يتم التعبير عن الإنسانية المثالية عند لوكاش Lukács فى مقالات مثل "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois" Marx and Engels, Writer and Critic and Other Essays on Aesthetics, المجموعين فى Aesthetic.

١٨- Schiller, "On Naive and Sentimental Poetry" , 196 أرقام صفحات المراجع الأخرى ستكتب فى النص بدون اختصارات لتعريفها.

١٩- يكتب شيلر "فيما يتعلق بالواقع الشاعر البدانى أفضل من الشاعر العاطفي" (ص٢٣٤)

٢٠- الأهجية satire لافئتان فرعيتان، المتعاطفة والساخرة واللتان تروقان للنفوس المتسامية والقلوب الجميلة على التوالى لكنى لن أذهب أبعد من هذا بشأن هذه الفروق هنا، (انظر ص ٢٠٧).

٢١- C.Petersen, "Peer Gynt, dramatisk Digt, af Henrik Ibsen ", <http://www.ibsen.net/index. db2?id=229>.

٢٢- اقتطفها بول Bullفى مقدمته لمسرحية كوميديا الحب (٤: ١٣٤).

٢٣- أوه 'Monrad, "Om Henrik Ibsen som Digteil

٢٤- Monrad, "Om Ibsens Brand", <http://www.ibsen.net/index, db2?id=69783>.

٢٥- Kant, The Metaphysics of Morals, 178

٢٦- Ibid.179

٢٧- Ibid.

٢٨- Kant, Lectures on Ethics, 149

٢٩- Ibid.150

٣٠- بعــد أن تطعن إيمليــا بالسكين تقـبل يد والدها شــاكــرة وتموت (انظر Lessing, Emilia Galotti, 81.)

٣١- من أجل مناقشة شيقة للمثالية قبل الرومانسية انظر Pavel, La Pensé du roman يعتبر بافل، Pavel - مثلى - فلوبير Flaubert قصاصًا معاديًا للمثالية (انظر بصفة خاصة الصفحات ٢٨١- ٩٠). لكن فهم بافل لمثالية القرن التاسع عشر مختلف جدا عن فهمى لسيبين، لأنه لا يناقش الميراث المثالى الألمانى ولأنه لا يذكر المسرح.

٣٢- لن أخوض هنا فى الكتابة الغزيرة عن موت التراجيديا، عن مسألة ما إذا كان يمكن للمرء أن يجد تراجيديا حديثة أم لا وهكذا.

٣٣- Keats, "Ode on a Grecian urn" فى The Complete Poems, 186

٣٤- انظر خطابه إلى براندس فى ٤ إبريل ١٨٧٢ (١٧: ٣٠-٣).

٣٥- Brandes, Emigrantlitteraturen, 15 (من الآن سيذكر فى النص كـ EL)

أعمال براندس تتمتع بسمعة سيئة أنها صعبة الاستشهاد بها لأنه اختصر بشدة

وإعاد كتابة أعماله فى كل طبعة تالية. دارسو إبسن - أو أى شخص يريد أن يفهم لماذا صدم كتاب Emigrantlitteraturen الثقافة الاسكندنافية كقذيفة القنبلة - يحتاجون إلى قراءة الطبعة الأولى المنشورة فى ,١٨٧٢ الطبعة التى استخدمها أنا هى إعادة حديثة لطبعة ١٨٧٢ نشرت فى أوسلو فى ١٩٧١ والتى تحتفظ بالهجاء الأصلى لبراندس ولكن ليس الترقيم الأصلى للصفحات. من أجل تقرير جذاب عن الصعوبة الناشئة عن تحرير editing نصوص براندس انظر "Per Dahl, "Det kritiske tekstvalg".

٣٦- فى نقد لحال المسرح فى النرويج زعم إبسن أن النرويجيين صفقوا لتراجيديات أوهلنشلاجر Oehlenschlager الرومانسية فى ١٨٦١ فقط لأنهم صفقوا لها فى ,١٨١٤ كان مرتادو المسرح النرويجيون قلقين جدا من فكرة أن عليهم أن يقرروا أنهم فضلوا أن يتمسكوا بالرأى الذى تلقوه: بالتحديد هو أن Oehlenschlager كاتب كلاسيكى عظيم. جادل إبسن بأن الحقيقة هى أن "أسلوب الساجا و "المشاهد البطولية" عند Oehlenschlager كانت من طراز عفى عليه الزمن تمامًا passé، لم تعد تعبر عن فهم مرض لتاريخ النرويج (انظر ١٥: ٢٥٥-٦).

٣٧- ملخصًا أعمالها يكتب براندس أن هدفها "ليس ثوريا ولا رجعيا ولكنه إصلاحي" Reformist (EL, 147).

٣٨- انظر خطاب إبسن إلى براندس فى ٤ إبريل ١٨٧٢ (١٧: ٣٠-٣).

٣٩- من أجل معلومات عن استخدام إبسن لمسرحية كورين انظر Haokonsen, Henrik Ibsen, 86 and 145.

٤٠- Stael,Corinne, or Italy, 139

٤١- Sand, Story of My Life, 922

٤٢- Ibid. 922-3

٤٣- Ibid. 923

٤٤- من أجل الاستقبال النقدى الفرنسى للواقعية من ١٨٣٠ إلى ١٨٧٠ انظر كتاب Weinberg الكاشف .French Realism

٤٥- انظر Schor, Georg Sand and Idealism, 29

٤٦- انظر Weinberg, French Realism, 141 and 192-9

٤٧- Poovey, "Forgotten Writers, Neglected Histories", 443

٤٨- يكتب وينبرجر أن نقد بلزاك أصبح معاديًا بشكل ملحوظ فى أربعينيات القرن التاسع عشر. إنى أميل إلى تفسير هذا على أنه علامة على تفكك الوحدة بين المثالية والواقعية الذى تصفه صاند (انظر Weinberg, French Realism, 32-90)

٤٩- من أجل نظرة عامة موجزة عن المحاكمتين انظر Lacarpa, "1857: Two Trials".

٥٠- خطاب إلى براندس، ١ يوليو ١٨٨٠ مقتطف فى Moisy, Paul Heyse, 216.

٥١- خطاب إلى Hans Brochner، ميونيخ، ١ أغسطس ١٨٧٣ أعيد طبعه فى Brandes and Brandes, Brevveksling, 188.

٥٢- خطاب إلى براندس، ٣ مارس ١٨٨٢، مقتطف فى Moisy, Paul Heyse, 216-17.

٥٣- Monrad,"Hvad man Kan Laere", 194.

٥٤- Ibid. 200

٥٥- Moisy, Paul Heyse, 215

٥٦- Skram, "Mere om Gengangere," 355

٥٧- غير معروف، تعليق من المحرر، The Daily Telegraph, 14 March Egan (ed). Ibsen: Critical Heritage, 190, 192 أعيد طبعه فى 1981,5.

٥٨- انظر Shaw, Quintessence, 3-5

٥٩- Ibid. 30

٦٠- Nietzsche, Beyond Good and Evil (sect. 39) , 49-50

٦١- Nietzsche, "Attempt at Self - Criticism", 22 وهو نص كتب فى نفس السنة التى كتب فيها كتاب Beyond Good and Faith.

٦٢- من أجل الأمثلة انظر Carey, the Intellectual and the Masses.

٦٣- مقتطف فى Buss, "Introduction", p. viii

٦٤- Tissot, Le drame norvégien, 1-2

٦٥- Ibid. 22.

٦٦- Ibid. 207

٦٧- Ibid. 113.

٦٨- فى ١٨٩٧ رأى كتاب ألمانى بعنوان إبسن كمثالى Ibsen as Idealist أن العكس صحيح. زعم هانشتاين Hanstein - مستدعيًا جماليات شيلر - فى محاولة واضحة لأن ينقذ إبسن من نقاده المثاليين - أن إبسن هو مثالى وكان دائما مثاليًا وهذا هو السبب فى أن كل الهجوم عليه بسبب طبيعيته خاطئ.

٦٩- Espmark, Noble Prize, 1. ستذكر فى النص من الآن .E

٧٠- من تقرير لجنة نوبل فى ١٩٠٥ عندما ذهبت الجائزة إلى Henryk Sienkiewicz (E., 9).

٧١- الصفحات على الوب عن جائزة نوبل للأدب مليئة بالمعلومات والمستندات القيمّة . انظر. <http://nobelprize. org/literaturel>

٧٢- المقتطف عن Sully- Prudhomme هو النص الرسمى لجائزة نوبل عن عام ١٩٠١ وهو متاح على .<http://nobelprize. org/literature/laureates/1901/indexehtml> المقطتف عن زولا يأتى من التقرير الداخلى للجنة نوبل والوارد نصه فى E,17.

٧٣- من أجل المقطتفات فى هذه الفقرة انظر Wirsén, Kritiker, 117, 120 and 121

٧٤- حديث تقديم ويرسن لبيورنسون،

<http://nobelprize.org/Literature/laureates/1903/press.html>

٧٥- حديث التقديم بواسطة Harald Hjarne

<http://nobelprize.org/literature/laureates/1908/press.html>

٧٦- Woolf, "Character in Fiction",421

٧٧- حديث التقديم لويرسن.

<http://nobelprize.org/literature/laureates/1910/press ihtml>

٧٨- Ibid.

٧٩- الذى كتبه بريخت فعلا هو هذا: "أثناء ما كان إبسن يكتب الأشباح كان Ehrlich يعمل لكى يجد علاجا للزهري. الشيطان الذى رسمه إبسن على الحائط للمنافقين مسحه اهرليتش Ehrlich... البورجوازية أصبحت شرًّا أكبر من الزهري، إن نفاقها ليس مثيرًا لأنه هدد البورجوازية بل لأنه هدد البشرية".
(Werke, xxiii. 42)

٨٠- من أجل مناقشة شيقة لشكل توماس هاردى Thomas Hardy الهجين hybrid form انظر Daleski, "Thomas Hardy: A Victorian Modernist"

٨١- اشتكى ويرسن من "نقص التركيز" عند جيمس (E,25-6).

٨٢- بكتب إيلمان Ellmann "لم يقلل وايلد Wilde من قيمة منافسه النرويجي، لقد اعترف بأن هيدا جابلر كانت إغريقية فى قدرتها على توليد الشفقة والرعب. لكن هدفه هو - كما رآه - أن يجعل الحوار لا معا بقدر الامكان بينما قصر إبسن شخصياته على الكلمات العادية فى الحياة العادية.. واحد فحص موقفا لكى يكشف عن عدوى.. الثانى اعتمد على انحراف المسار الكلامى verbal ricochet ليعبر عن "صراع ين تعاطفاتنا الفنية وحكمنا الأخلاقي".

بالنسبـة لوايلد - على خلاف إبسن - مكان الأحـداث يجب أن يكون الطبقـة المرفهة، الناس الذين لديهم الوقت والمال والتعليم والمتمكنون من المحادثة (Oscar Wilde, 333).

٨٣- Wilde, Dorian Gray, 10

٨٤- "إنك كنت بالنسبة لي مثلا أعلى لن أقابله مرة ثانية. هذا وجه ساطير* - هكذا يقول بازيل لدوريان عندما يرى الصورة (Ibid. 157).

٨٥- Ibid. p.xxiii .

٨٦- Wilde, "The Critic as Artist", 393.

٨٧- Wilde, "The Decay of lying, " 299-300.

٨٨- wilde, "The Critic as Artist", 380 .

٨٩- wilde, "M. Caro on George Sand", 87.

٩٠- Ibid 57-8 . من بين روايات صاند عن الفنانين يوصي وايلد بـ Consuelo, Horace, Les Mosaistes, Le Château des Désertes, Le Chateau La Daniella, de Pictordu

---

* إله إغريقي له ذيل وأذنا فرس "المترجم".

٩١- هذه هى العبارة "الموضة" المشهورة من محاضرات براندس التى فتحت فتحاً جديدا عن التيارات الرئيسية فى الأدب الأوروبى والتى ألقاها فى كوبنهاجن فى شتاء ١٨٧١-٢ (EL, 15).

٩٢- العمل الكلاسيكى عن ثقافة الجماهير بصفتها الآخر other بالنسبة للنزعة إلى الحداثة هو Huyssen, After the Great Divide. لا يسعنى إلا أن ألاحظ أن كتاب Huyssen به وفرة من المناقشات حول بودلير وفلوبير ومانيه ولكن ليس به إشارة واحدة عن إبسن.

٤

عالم إبسن المرئى

المناظر والتصوير والمسرح

١ - بالنسبة لروتينه اليومى أثناء الإقامة انظر خطابه إلى Suzannahفى ٢٥ يونيو ١٨٧٣ (١٩: ٢١٧ - ١٨).

٢ - Meyer, Farewell to Poetry, 178- 9

٣- ملخص من The British Section at The Vienna Universal Exhibition, 1873 (لا ترقيم للصفحات).

٤ - Gould, G.F.Watts, 119

٥- كلا المقتطف من Wattsو التعليق النقدى يظهر فى "Daguid, "Whipspers

٦- أنا مدينة بالشكر العميق إلى Erik Henning Edvardsen مدير متحف إبسن بأوسلو لسماحه لى بالنظر إلى اللوحات فى شقة إبسن ولمشاركته لى معرفته بلوحات أخرى قد يكون إبسن قد امتلكها.

٧ - كل المقتطفات من إبسن عن هذه النقطة فى هذه الفقرة هى من نفس الخطاب إلى سوزانا فى ١٢ مارس ١٨٩٥ .

٨ – Koht, Henrik Ibsen, ii. 250

٩- Meyer, Farewell to Poetry, 178n

١٠- انظر Longslet, Henrik Ibsen, Edvard Munch, و Templeton, "The Munch - Ibsen Connection".

١١- James, Parisian Sketches, 131

١٢- Ibid. 131-2

١٣- Ibid. 132

١٤- Meier - Graefe, Modern Art, ii, 188

١٥- James, Parisian Sketches, 132

١٦- الاهتمام بإبسن والتصوير مركز بشكل يكاد يكون كاملا على المصورين النشيطين فى آخر حياة إبسن المهنية، فى معظم الأحوال منش Munch. درباخ Durbach ("The Romantic Possibilities of Scenery") فقط يتجه إلى التأثير المحتمل للوحات J.C.Dahl الرومانسية عن المشهد الطبيعي، ويربط بينها وبين مناظر الشتاء فى مسرحية جون جابرييل بوركمان.

١٧ - انظر مثلا تفضيل Versini الواضح لديدرو فى مرحلته المتأخرة ("Introduction", 1076)

Aristotle, Poetics, 51-١٨

Ibid. 52 -١٩

Diderot, "Conversations on The Natural Son", 12 -٢٠

Ibid.13 -٢١

-٢٢ Meisel, Realization (سنشير إليه فى النص بـ R) Brooks, The Melodramatic Imagination هذان الكتابان هما أفضل نقطة بداية فيما يتعلق بتاريخ الميلودراما.

-٢٣ Fried, Absorption and Theatricality, 10 وسنشير إليه فى النص بـ AT

-٢٤ Diderot, "De la poesie dramatique,1336" هذه الترجمة تظهر فى At, 95.

-٢٥ Ibid. 131 الترجمة في At, 95

Diderot, "In praise of Richardson, 94" -٢٦

٢٧- Stael, Corinne, or Italy, 127

٢٨- Ibid

٢٩- خطاب إلى Sofie Reimers فى ٢٥ مارس ١٨٨٧ .

٣٠- Lessing, Laocoon, 78

٣١- Ibid

٣٢- من أجل تقرير ممتاز عن تأثير نظرية ليسينج عن اللحظة الحبلى انظر Andersen and Povlsen, "Det sublime pjeblik"

٣٣- Fried, "Forward", p.viii

٣٤-عبارة "العاطفة والفعل " "Passion and Action تأتى من At,75. فوسيلى Fuseli مقتطف فى R,19.

٣٥- S.N. Brown, "Girodet", <http:// www.groveart.com

٣٦- بحلول الوقت الذى رسم فيه جيرودية Girodet الفيضان كان لديه خبرة طويلة باللوحات الأدبية: لقد رسم رسوما توضيحية لراسين Racine وفيرجيل Virgil وأنتج سلسلة من اللوحات عن Ossian * وكان فى طريقه لكى يرسم

* Ossion شاعر اسطورى ايرلندى"المترجم".

"دفن أتالا" " Atala's Burial والمبنية على رواية شاتوبريان Chateaubriand، إلا أنه مع ذلك أصر على أن الفيضان ليست مؤسسة على الإنجيل.

٣٧- خطاب إلى Ludvig Lund فى ١١ إبريل ١٨٧٢.

٣٨- Rosenblum and Janson, 19th - Century Art, 76

٣٩- قائمة "راما" Ramas مأخوذة من Comment, The Painted Panotama,57

٤٠- Margenbladet, 15 July 1863,2. أنا مدينة بالفضل إلى Erik Henning Evardsen للعثور على هذه الملحوظة ومعلومات أخرى عن البانورامات فى النرويج.

٤١- Comment, The Painted Ponorama, 70

٤٢. Ibid.66

٤٣- Ibid.57

٤٤- Rosenblum and Janson, 19th- Century Art, 127

٤٥- انظر نص كتالوج Noon عن هذه اللوحة فى Noon (ed.) Constable to Delacroix, 102.

٤٦- مصدر رائد عن التابلوه الحى tableau vivant Holmstrom, Monodrama

٤٧-فى مـقـالهـا الـرائع عن الموضـوع تعـرّف Povlsen "الاتجـاه" attitude بأنه "تابلوه لشـخص واحـد" (Standsningens attitude,93 والذى سنشـيـر إليـه فى النص كـ SA).

٤٨- Holmstrom, Monodrama, 126

٤٩- واصل فرويد Freud إعجاب إبسن الشديد بالمرأة كـ "تمثال حي" فى مقاله عـام ١٩٠٦ عن رواية Gradiva تأليف Wilhelm Jensen فى ١٩٠٣ يعـتـقـد البطل فيها أن تمثالاً رومانيا قديما يصور امرأة وهى تمشى قد دبت فيه الحياة. أنـظـر " Freud, "Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva مـن أجـل دراسة تأسيسية عن الاهتمامات الدانمركية فيما يتعلق بالحياة والموت والنحت فى القرن التاسع عشر انظر Sanders, Konturer.

٥٠- هناك مادة قليل عن التابلوه الحى فى النرويج. وعليه فالمصدر الثمين هو Rudler, "Levende Bilder."

٥١- Rousseau, Politics and the Arts, 28

٥٢- Ibid. 29

٥٣- من أجل آراء روسو عن النساء المتنكرات والتدلل أنظر Book 5 of Emile.

٥٤- بالنسبة لهذه النقطة انظر أيضا Holmstrom, Monodrama, 140

٥٥- Stael, Corinne, or Italy, 90

٥٦- أناقش رقصة التارانتلا لنورا فى الفصل ٧ .

٥٧- انظر Noon, "Colour and Effect" , 18

٥٨- انظر Trumble, Love and Death, 104

٥٩- التفاعل بين التصوير والمسرح هو أحد الاهتمامات الرئيسية لكتاب Meisel تحققات Realizations

٦٠- أنا أقتطف ملخص Riding الممتاز للأحداث وتداعياتها "The Raft,"66 يقدم رايدينج أيضا تقريرًا دقيقًا عن معرض The Raft of the Medusaفي بريطانيا. يرجع Meisel لوحة Gélricault إلى المسرح البريطانى والفرنسي وذلك في .R, 190-5 الفصل المسمَّى "غرق السفينة" Shipwreck، فى Barnes, A History of the World يبين إعجاب كاتب حديث بلوحة جريكو.

٦١- من أجل التفصيلات انظر Riding, "The Raft", 71-2

٦٢- خطاب إلى Edvard Grieg، درسدن، ٢٣ يناير ١٨٧٤ .

٦٣- خطاب إلى Hartivg Lassen في Kitzbuchel في Tyrol، ١٦ أغسطس ١٨٧٥ .

٦٤- انظر "De tyske Dusseldorfere,8" Kalnein,

٦٥- من ١٨٤٥ إلى ١٨٤٧، كذلك فعل المصور السويسري Arnold Bocklin والذي سيجعب إبسن فيما بعد بأعماله.

٦٦- نسخة ١٨٤٨ الأصلية من Washington Crossing the Delaware قد تلفت بفعل الحريق، النسخة الموجودة الآن في The Metropolitan Museum of Art (New York) قد رسمت في ١٨٥١ .

٦٧- صورة Greenaway متاحة على

<http://www.indiana.edu/-librcsd/etext/piper/44.html.

٦٨- انظر Browning, Der Rattenfanger، أنا مدينة بالفضل إلى Erik Edvardsen للمرجع وإلى العاملين الذين ساعدوني في مكتبة جامعة ديوك Duke University Library ليس أقلهم Sara Seten Berghausen التي استطاعت أن تحصل لي على نسخة رقمية من الكتاب، وقد أمدتني Cyndie Burgess أمينة المكتبة في The Armsrong Browning Library في Baylor University بأسماء صانعى الرسوم التوضيحية وشرحت لى أنه على الرغم من أن الكتاب نشر فى ميونيخ فقد نشر أيضًا فى لندن ونيويورك.

٦٩- Ibid.n.p . يخبرنا النص الأصلي لبروانينج Browning أيضا أن الصبي ظل حزينًا باقي عمره لأنه بمجرد أن لمح "أرض الفرح" حيث "شعر بالاطمئنان /

قدمى الأعرج سيشفى بسرعة" أغلق باب الجبل بعنف. أنا اقتطف من طبعة "on line " The Pied Piperعلى <http://eir.library. utoronto.ca/rpo/display/poem2750.html> .

٧٠- من أجل تقديم ممتاز للوحة The First Cloud التي أدين لها بالفضل كثيرًا. انظر Trumble, Love and Death, 136يقتطف ترمبل نص الفهرس الأصلي الذي يصاحب اللوحة في معرض الأكاديمية الملكية في ١٨٨٧ .

٧١- (١٨٨٣) Mariage de Convenanceمــوجــودة في The Glasgow Kelvingrove Art Gallery, museum Mariage de Convenance- After ! (1886) موجودة في The Aberdeen Art Gallery. لأي شخص مهتم برؤية هذه اللوحات دون أن يذهب إلى سكوتلانده يمكن أن تظهر لهم صور معقولة للوحات عن طريق بحث بسيط على الانترنت. لوحة The First Cloud السحابة الأولى أفضل اللوحات الثلاث بكثير.

٧٢- انظر .Trumble, Love and Death, 136.

٧٣- غير معروف، "The Royal Academy Exhibitions, 248"

٧٤- أنا مدينة بالفضل إلى Heather Birchallمساعد أمين المتحف في Tate Britain لمساعدتي على الوصول إلى هذه الحقائق.

٧٥- طبعة Egan الدقيقة عن المراجعات حول إبسن منذ أوائل تلقي أعمال إبسن تبينّ أنه بعد أول عرض مهم لمسرحية بيت الدمية في ١٨٨٩، فإن سنة الانطلاق الحقيقية كانت ١٨٩١ حيث عرضت خمس مسرحيات مختلفة لإبسن في لندن (انظر Ibsen: The Critical Heritage).

٧٦- انظر Moffett, Meir- Graefe, 10

٧٧- Meier- Graefe, Der Fall Bocklin و Der Junge Menzel. يخبرنا فرايد أن منزل أعطى بعض اللوحات لصديقه العزيز بول هيسه المثالي الألماني وصديق إبسن والتي أناقشها في الفصلين ٢، ٣ (انظر Fried, Menzel's Realism, 101).

٧٨- Meier- Graefe, Modern Art,ii. 132

٧٩- Strindberg, Spoksonaten, 225

٨٠- من أجل معلومات أكثر عن مطبوعات Klinger انظر Holenweg, "L'Ile des morts," 20.

٨١- أضع تقريرا على أساس Rival, "Le Roman de L'Ile des Morts", 30

٨٢- انظر Moirandat, "Der Plastiker Bocklin, 82.3.

٨٣- انظر Lindemann and Schmidt (ed.), Arnold Bocklin, 280

٨٤- Meier- Graefe, Der Fall Bocklin, 164

٨٥- Meier- Graefe, Modern Art,ii. 131

٨٦- "التمسرح يبدأ عند بوكلين فعلا في ستينيات القرن التاسع عشر" هذه هي الجملة الأولى في الفصل بعنوان Meier - Graefe, Der Fall Bocklin, 222 "Bocklin stage.

٨٧- Meier- Graefe, Modern Art,ii, 133

٨٨- لوحة روسيتي بعنوان "Found" (١٨٥٤ - ٨١) تركت دون إتمام عند موته - هناك أيضا رسم بالحبر لنفس الموضوع في ١٨٥٣ . وهناك صورتان لهما تحت الشكل ١٦٩ والشكل ٦٥ على التوالي في Prettejohn, The Art of the Pre - Raphaelites

٨٩- أناتش المطلب المثالي للتصالح الذي يقود إلى إحساس "بالسمو" لدى الجمهور في الفصل ٧ فيما يتعلق باستقبال بيت الدمية.

٥

تقييد الحرية عند المثاليين

١ - Barish, The Antitheatrical Prejudice, 326

٢- 2 - Ibid. 299

٣- انظر Bull, "Indledning", p. xxxvii

٤- يكتب فرانسيس بول، "الهدف بالقصة كان إظهار تطور طبيعة فنية حتى العثور على الرسالة vocationوكل شيء كان مبعثرًا يتجمع في خط واحد واضح" (Ibid.p.xxxv).

٥- Ibid. p. xxxvi .

٦- خطاب في ٧ مايو ١٨٦٨ مقتطف في Bull, Norges Litteratur, iv, 568.

٧- Bjornson, "Fiskerjenten, 434 ، سيشار إليها بعد ذلك في النص بـ F. هناك ترجمات عديدة فيكتورية Victorian وإدواردية Edwardian لـ The Fisher Maiden لا يوجد واحد منها مخلص جدا للأصل.

٨ - prost (dean بالإنجليزية) في الكنيسة النرويجية تعني رجل دين يرأس a prosti وتعني بالإنجليزية deanery وهي فرع أكبر من أسقفية.

٩ - خطاب إلى Frederik Hegel في ٢٨ يوليو ١٨٦٨ .

١٠- خطاب إلى Lorentz Dietrichson، ميونيخ، ١٩ ديسمبر ١٨٧٩ .

١١- Welhaven, "Om det Franske Theater", 254 وهي مقالة نشرت أصلاً في جريدة Den Constitutionelle في ١٨٣٦ .

١٢- نشرت القصيدة في مجموعة منش Munch لعام ١٨٥١ Nye Digte تحت عنوان ."Brudefaerden" (The Bridal Procession) (PP. 297-8)

١٣- كل المعلومات عن "festive evenings" آتية من Askeland, Adolph Tidemand, 219-22.

١٤- Ibid. 224

١٥- انظر "Munch, "Norsk Bondeliv

١٦- انظر Askeland, Adolph Tidemand, 225- 31

١٧- البرنامج الكامل كان مطبوعا في Morgenbladet, ii dec.1859 وأنا مدينة بالفضل العظيم إلى Erik Henning Edvardsen الذى وجد الإعلان.

١٨- انظر . Koht, Henrik Ibsen, i.145-6

١٩- Christianiaposten, 343 (13 Dec. 1859) . إريك هنينج إدفاردسن وجد الإعلان.

٢٠- أثارت لوحة Louis Leopold Robert (Switzerland, 1794- 1834) الإعجاب في Paris Salon عام ١٨٣١ واشتراها Louis Philippe . كان Niels Simonsen (١٨٠٧-٨٥) مصورا تاريخيا دانمركيا مشهورا. في ١٨٣٩ سافر إلى الجزائر وأصبحت موضوعاته الجزائرية محبوبة جدا في اسكندينافيا. إحدى أول تكليفات Nasjonalgalleriet ذهب إلى Simonsen والذي اشترى The National Gallery in Christiania لوحته القافلة وقد فوجئت بالعاصفة في الصحراء عام ١٨٥٥ . وكان Charles Steuben (1788- 1856) التلميذ عند David and Gros مصورا تاريخيا فرنسيا مشهورا.

٢١- من أجل تاريخ النشر انظر ٢ : ٩ .

٢٢- Kjaempehoien (رابية الدفن The Burial Mound وتسمى أيضا رابية المحارب The Warriors Barrow) كتبت في ١٨٥٠ وأعيد كتابتها في ١٨٥٣ . عند افتتاحها في مسرح كريستيانيا في ٢٦ سبتمبر ١٨٥٠ كانت أول مسرحية لإبسن تمثل على الإطلاق. افتتحت النسخة المعدلة في Den Nationale Scene في برجن يوم ٢ يناير , ١٨٥٤ لمزيد من المعلومات انظر ١: ٢٤٥- ٥٢ .

٢٣- من أجل التفاصيل انظر Ewbank, "Ibsen in Wonderful Copenhagen".

٢٤- أكثر مسرحية عرضًا على مسرح Den Norske Theater في برجن في تلك الفترة كانت المسرحية القومية الرومانسية الرعوية "إلى مراعي الجبل العالي To the High Mountain Pastures تأليف C.P.Riis وامتدت إلى تسعة وعشرين عرضا (انظر 63- 1850 ..Gatland, Repertoaret).

٢٥- كما ذكرت في الفصل ٢ Birkedalen كان اسم أم ابن إبسن غير الشرعي.

٢٦- هذه هي حجة Bullفي ٢: ٩- ١٧ .

٢٧- يبينّ بول أن معظم الأغنيات الشعبية في ليلة القديس جون دانمركية أو سويدية لأن مسرحية إبسن كتبت قبل نشر مجموعة Landstad المشهورة للأغانى الشعبية النرويجية فى ١٨٥٣ (انظر: ١٥ -١٦).

٢٨- Halvdannelsen تعني شيئًا مثل "شبه ثقافة" Dannelse هى مرادف الكلمة الألمانية Bildung ومعناها "تعليم"، "ثقافة" "تربية" "تهذيب".

٢٩- انظر مقدمة Koht فى ٢: ١١٣-٢٠ .

٣٠- يقول جونستون تقريبا نفس الرأي: "تضل خطط ليدي أنجر بسبب ظروف غريبة جدا حتى أنها لا يمكن تحملها إلا في الفارس" To The Third) .(Empire, 69

٣١- يكتب Witoszek أيضـــا فـي Norske Naturmytologier أن الأصـــالة القومية النرويجية تأسست على خوف من التمسرح (انظر ص ١٠٥).

٣٢- يرى Wilkinson رأيا مشابها: "مسرحية إبسن (ليدى انجر) هي ميلودراما عن الميلودراما، الاثنان بمعنى أنها تصنّف وتنقد عددًا من التقاليد الميلودرامية المتعارف عليها وبمعنى أنها تقترح الطرق التي تستطيع بها الميلودراما وتقاليدها أن تشكّل – وتشـوّه – نظرة المرء إلى العـالم ", ("Gender and Melodrama" 169).

٣٣- في كتاب Ibsen's Women يلاحظ تمبلتون قوة ليدي انجر ويستنتج أنها "شخصية خنثوية" Androgynous Character (ص ٣٣٠). والأكثر إقناعًا هو رأي تمبلتون أن ليدي انجر تشترك في الكثير مع مسز الفينج في الأشباح (ص ٣٤-٥). وهذا رأي يراه أيضًا .("Lady Inger as Van Laan Tragedy, 39")

٣٤- يكتب Bo أن في ليدي انجر جعل إبسن الأفكار الرومانسية معقدة جدا حتى أن الجمهور لابد وأنه لم يستطع أن يتتبعه (انظر "Nationale Subjekter",103)

٣٥- Bjornson, "Gildet paa Solhaug", 104

٣٦- Ibid. 105

٣٧- نشـرت القـصـائد فـي حلقـتين في Illustreret Nyhedsbladفي ١٨ و ٢٥ سبتمبر ١٨٥٩ . المذكرة المرافقة مقتطفة بالكامل في ١٤: ٤٨٢ .

٣٨- يمكن أن نجد مناقشة ممتازة للنظريات المختلفة المتعلقة بتاريخ التأليف في Macfarlane, "Ibsen's Poem Cycle", 32-7.

٣٩- هذه ترجمتي. بصفة عامة سأقطتف شعر إبسن من الترجمات الشعرية لـ Northamلكن في هذه الحالة بعينها كنت أحتاج إلى ترجمة أكثر حرفية لكي أبرز الموضوع الشيلري Schillerian Theme. سـأقـتطف ترجـمـة Northam لقصائد إبسن من الآن في النص مختصرة إلى "N".

٤٠- Stael, Corinne, or Italy, 139

٤١- Hall, "Passion," 139

٤٢- Freud, "Fragment of an Analysis", 96

٤٣- من أجل تحليل شيقٌ لقـصـيـدة Wergelandفـيـمـا يتـعلق بلوحـة Jan Van Huysum انظر Helland, Voldens blomster?

٤٤- ترجمة نورثام فيها بعض التصرف. الترجمة الأكثر حرفية قد تكون: "نعم الشكل / الشكل وحده / يمكن أن يسمو بالإبداع الجنيني embryonic creation لروح الفنان / ويضمن عظمتها وعبقريتها".

٤٥- كما رأينا تظهر نفس الفكرة في مراجعة إبسن عام ١٨٥١ لـ Huldrens Hjem تأليف Jensen.

٤٦- قد تختلف يستاد Ystad . فهي تعتبر أن مدح المتحدث للشكل الفني ساخرة تماما وترى أنه ملتزم بشكل لا شك فيه بالجماليات المثالية والتي تصفها بأنها - الفن ذو "المعنى الأعمق" deeper meaning لأنها تمثل "مثالية تحتية" underlying ideality ("Dikterens syner", 170).

٤٧- في ترجمة نورثام تسمى هذه القصيدة "في المستنقعات".

٤٨- مؤسسة على N,90 لكن ذبحت شعر نورثام لكي أقدم كلمات إبسن حرفيا بقدر الإمكان.

٤٩- Haakonsen, Henrik Ibsen, 61.

٥٠- انظر . Heidens "Fiksjon og virkeligher",70 هذه المقالة تناقش أيضا تحويلات " Terje Vigen" إلى أوبرا ومسرحية و - بطريقة مشهورة - إلى الفيلم السويدي عام ١٩١٧ لـ Victor Sjostrom.

٥١- "هناك دون شك شيئًا متمسرِحا عن المشهد المشهور حيث يسقط "النبيل الإنجليزي على ركبتيه أمام البحار النرويجى لكن كلمات Terje بعد ذلك لها نغمة شخصية" (Bull, Norges Litteratur, 329).

٥٢- "ألاّ أن هناك نوعًا من الاتفاق بين مؤرخي الأدب أن (كوميديا الحب) علامة على مرحلة - هامة في تطور إبسن الفني، على الرغم من أن هذا يبدو أنه لا يلهم كثيرًا من القراءات الدقيقة" هكذا يكتب Hemmer (Ibsen: Kunstnerens vei, 88).

٥٣- هناك طبقات متنوعة لقصة Svanhild. في مسودة مرفوضة شدد إبسن على أن سفانهيلد البريئة ضحت بها عائلتها المذنبة (انظر ٤: ٢٦٣).

٥٤- المقتطف الأول هو لمونراد Monrad والثاني لـ Botten - Hansen. الناقد الدانمركي هو Clemens Petersen. مصدر كل المقتطفات في هذه الفقرة من مقدمة Bullللمسرحية (٤: ١٣٤).

٥٥- 115 وvei Hemmer, Ibsen: Kunstnerens.

٥٦- Haa konsen, Henrik Ibsen, 63

٥٧- Johnston, To the Third Empire, 115

٥٨- Templeton, Ibsen's Women , 58

٥٩- Ibid. 64 and 65

٦٠- يقترب نورثام بدرجة ما من رأيى لأنه يكتب أن كوميديا الحب" تمنع الحكم البسيط" (Ibsen, 18).

Hemmer, Ibsen: Kustnerens vei,89 -٦١

Schiller, "On Naive and Sentimental Poetry, 255 -٦٢

٦

أصبح حداثيا

الحداثة والمسرح في الإمبراطور والجليلي

١ - فعلا في ١٢ يوليو ١٨٧١ عندما كان يبدأ العمل في المسودة الأولى الكاملة كتب إبسن إلى ناشره. Frederik Hegel "سيصبح هذا الكتاب أهم عمل لى (hoverdverk) (١٦: ٣٧١) وقد كرر هذا الزعم في خطاب آخر لهيجل من درسدن بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٨٧١ (انظر ١٦: ٣٧٦).

٢ - محادثة مع Arnt Dehli مدلّك إبسن في السنوات الخمس الأخيرة من حياته (١٩: ٢٢٩).

٣ - خطاب إلى Edmund Gosse، درسدن في ١٤ أكتوبر ١٨٧٢ .

٤ - في ١٦ إبريل ١٩٣٧ كان فتجنشتاين في Skjolden بالنرويج وكتب في يومياته أنه تأثر تأثيرًا عميقا من مسرحية الإمبراطور والجليلي. (Den Ukjente Dagboken, 119). في نفس اليوميات يقتطف أيضا من بيرجينت (انظر ص ٩٣).

٥ - كلا The Coast of Utopia, Speer أخرجهما Trevon Nunn. في النرويج أخرجت Hilda Hellwig عرضا مدهشًا للإمبراطور والجليلي على مسرح Den

Nationale Scene في برجن عام ٢٠٠٠ وحولتها الإذاعة النرويجية (NRK) إلى تمثيلية إذاعية ناجحة في ٢٠٠٣ .

٦ - ربما يكون الاهتمام بالمسرحية في تزايد. خصص Waerp نصف Overgangens figurasjoner للإمبراطور والجليلي وضم كيتانج فصلا مهما حول المسرحية في كتاب Ibsens Heroisme.

٧- خطاب، درسدن في ٢٦ يونيو ١٨٦٩ .

٨ - لن أناقش سؤالين يشغلان الدراسين عادة فيما يتعلق بالإمبراطور والجليلي: ماذا تعني رؤية "الإمبراطورية الثالثة" فعلا وما إذا كان إبسن يقدم هنا "نظرة إيجابية للعالم" كما زعم عندما بدأ العمل فى المسرحية بجد (انظر ١٦: ٣٧١). لو كنت أبحث عن جذور لرؤية إبسن الطوباوية للإمبراطورية الثالثة كنت سأبدأ بالعودة إلى الرؤية المثالية لعالم يوحد الجماليات والأخلاقيات، الفلسفة والدين، الحسي والروحي، بطريقة ما تنتج في النهاية الحرية الإنسانية.

٩ - من أجل ملخص للحبكة أنظر الملحق ١ .

١٠- في كتاب Henrik Ibsen's Keiser og Galiloeer كتب جاربورج Garborg أن "الصفة الغريبة لهذا الزمن" كانت "نقص الهدوء والانسجام" (ص١٦).

١١- تصف يستاد المسرحية بأنها "تشخيص لهذا الزمن"، في Om angst og despoti.

١٢- من أجل تقرير ممتع عن كيف حصل إبسن على الفكرة انظر Dietrichson, Svundne Tider, 336 متاح أيضا على الخط على
.<http://www.dokpro.uio.no/litteratur.dietrichson>

١٣- "Franco - Prussian War" في Hutton (ed.), Historical Dictionary, 397.

١٤- او . Brockett, The year of Battles

١٥- في "The Unconscious Evil of Idealism" يكتب Helge Ronning عن تأثير ١٨٧٠- ١ على إبسن.

١٦ - خطاب إلى جورج براندس، درسدن، ٤ إبريل ١٨٧٢ .

١٧- خطاب إلى فردريك هيجل Fredrik Hegel، درسدن، ١٢ يوليو ١٨٧١ .

١٨- في ترويض الفرصة The Taming of Charne تقريره الذي يثير التفكير عن ظهور الإحصائيات الحديثة يبيّن Ian Hacking أن "القدرية الإحصائية statistical fatalism" أصبحت موضوعًا بارزًا للخلاف بشكل خاص في ألمانيا بعد نشر كتاب Henry Thomas Buckle بعنوان تاريخ الحضارة في إنجلترا

History of Civilization in England (١٨٥٧ -٦١) والذي جادل بأن نظريات القدر المقدَّر مسبقا والإرادة الحرة لا قيمة لها لأن الاحصائيات تثبت أن الأفعال البشرية تحكمها قوانين مثل الظواهر الطبيعية (انظر الصفحات ١٢٥ - ٤١).

١٩- هنا اختلف مع كيتانج الذي ينظر إلى جوليان على أنه بطل رومانسي بالمعنى الكلاسيكي يرغب في الحرية والاستقلال الذاتي (انظر Ibsens Heroisme, 124). بينما كيتانج مصيب تماما عندما يقول أن جوليان يرغب في أن يحرر نفسه من عبودية المسيحية فجوليان أيضا يحاول باستمرار أن يكتشف هويته الخاصة في العلامات والنذر غير المسيحية.

٢٠- ١٠٣ تعني الجزء الأول الفصل ٣ . سأستخدم اختصارات مشابهة طوال هذا الفصل.

٢١- مقتطف في Bowersock, Julian the Apostate, 41

٢٢- من أجل قراءة دينية للمسرحية انظر Wyller, Ibsens Keiser og Galilaeer

٢٣- انظر Brandes, Review of Kejser og Galilaeer <http://www.ibsen.net/index.gan?id=1105868subid.=0> .

٢٤- أتفق مع Waerp الذي يكتب "النص، بالإضافة إلى ذلك لا يأخذ حقيقة موقفا حول ما إذا كانت قوة سماوية ما قد رتبت الأحداث أم لا رغم أن الشخصيات الدرامية تفعل" (Overgangensfigurasjonet,111)

٢٥- Ibsen, Emperor and Galilean, 198 (Trans. Amended) . المقتطفات بالإنجليزية من ***الإمبراطور والجليلي*** تأتي من ترجمة جونستون الرفيعة. الإشارات الأخرى إلى هذه الترجمة ستذكر في النص تسبقها .EGالكلمات المترجمة كـ "خاطئ" erring و "يخطئ" errهنا هما fare vildfarende بالنرويجية وهي تعني أن يفقد المرء طريقه حرفيا ومجازيا. والتعبير - وهو أكثر اتصافا بالطابع الملموس بكثير من errالإنجليزية - مكون بواسطة fare ")يسافر" "يقوم برحلة" " "voyage يذهب" go) و vild (wildly)، "ضال" .(astray

٢٦- Marx and Engels, Communist Manifesto, 223.

٢٧- 211 و. Nietzsche, Beyond Good and Evil (Sect. 262)

٢٨- من أجل نظرة عامة عن الاستجابات النقدية لمسرحية ***الإمبراطور والجليلي*** انظر Waerp, Overgangens figurasjonet, 27-49. فضل النقاد عادة "Caesar's Apostasy" ردة قيصر - عن "الإمبراطور جوليان" Emperor Julian الأكثر تعقيدًا بكثير. يكتب كيتانج أنهم اعتبروا الجزء ٢ به "إطالات كثيرة أكثر

مما ينبغي ومواكب ومناظر مبهرة أكثر مما ينبغي وأن الحوار يكون أحيانًا أكثر صلابة وأكثر افتعالاً بكثير مما في الجزء الأول (Ibsen's heroisme, 83). أصيب المثاليون بخيبة أمل من الجزء ٢ لأنهم رأوا أن سلوك جوليان المتزايد في خطئه وقسوته جعل شخصيته غير متسقة بل وجروتسكية وهكذا أضعف وضعه كبطل تراجيدي. حتى براندس - الذي كتب مراجعة عنها عندما كان لا يزال في مرحلته المثالية الانتقالية - فضّل الجزء ١ لأنه أظهر جوليان على أنه "دافئ القلب وعاقل وقوي" بالمقارنة بالجزء ٢ الذي يجعله يبدو صغيرًا (review of Kejser og Galilaeer) رأى أخرون ببساطة الجزء ٢ غامضا أو مليئًا أكثر مما ينبغي بالفلسفة ومشوهاً وغير مترابط أكثر من اللازم. على الناحية الأخرى يمتدح Waerp الجزء ٢ بسبب "طابعه الأدبي وتعقيده الشعري وتعدد معانيه" هكذا معيدًا بعض المفاهيم المحبوبة جدا لايديولوجيا النزعة إلى الحداثة .Waerp, Overgangens Figurasjoner, 29- 30

٢٩- المعلومات فى هذه الفقرة مؤسسة على Koht's introduction فى ٧ : ١٦ - ١٧ .

٣٠- انظر Kaufmann introduction in Nietzsche, The Birth of Tragedy, 6-7

٣١- يخبرنا باورسوك Bowersock أنا من بين آلهة وإلهات جوليان التاريخيين المفضلين Cybeleو Zeus و Helios و Athena و Hermes (انظر Julian

The Apostate, 17, 48, 62, 82). فيما يتعلق بإقامة جوليان في انتيوخ Antioch يذكر أيضا أبولو كثيرا. إلا أن ديونيسوس Dionysus غائب تماما عن دراسة بورسوك عن جوليان. أبولو مذكور أربع مرات وديونيسوس ثماني مرات.

٣٢- أدين بهذا الرأى إلى ستانلي كافيل Stanley Cavell.

٣٣- Nietzsche, The Will to Power, 514n. 59 طبقًا لكوفمان رأى Karl Jaspers أيضا أن هذه العبارة حاسمة. في The Rebel يقتطفها كامى Camus في مناقشة حول لماذا تجعل فلسفة نيتشه المرء يوافق على القتل والجريمة (انظر ص ٧٦- ٧).

٣٤- طبقا ليانس Janss نشرت ***الإمبراطور والجليلى*** في خمس طبعات فى أثناء حياة إبسن. وقد بيت أول طبعة من ٤٠٠٠ نسخة فورا ثم طبعت ٢٠٠٠ نسخة أخرى. بالمقارنة طبعت عصبة الشباب في ٢٠٠٠ نسخة في ١٨٦٨ (اقرأ مراجعة Overgangens Figurasjoner).

٣٥- سيصبح آرن جاربورج Arne Garborg واحدًا من أعظم الكتاب النرويجيين لكن في ١٨٧٣ لم يكن معروفًا بعد.

٣٦- Garborg, Henrik Ibsen's "Keiser og Galilaeer, 10. نص الطبعة الأولى من ١٨٧٣ متاح على الوب. (انظر
<http://www.ibsen.net/index.db2?id=589227>. أنا اقتطف من الطبعة

الثانية المنشورة في أوائل ,١٨٧٤ الإشارات الأخرى ستذكر في النص تحت .AG يمكن أن تجد النقد العام لـ "مثاليات القديمة" في Ag, 10-12.

٣٧- هذا صدى متأخر لرفض الشريف (Fogden) المغرور في براند الذي يعلن أنه يحب الشعر حقيقة لأنه يقدم شعورا مريحا بالسمو ما بين السابعة والعاشرة مساء "عندما يكون المرء متعبا من عمل اليوم فإنه يحتاج بشدة إلى شعور بالسمو يطهره".

٣٨- Cavell, "Foreword", p. xxxiii

٣٩- Ibid.p. xxxvi

٤٠- هل عرف إبسن هرناني؟ إن أصداء النص الواضحة بجعل الأمر أكيداً فعلا. كانت المسرحية ضمن ربرتوار المسارح النرويجية في خمسينيات القرن التاسع عشر وفي ١٨٥٧ ذكر إبسن دور البطولة في هرناني كأحد مؤهلات الممثل Anton Wilhelm Wiehe الكثيرة للشهرة (انظر ١٥: ١٥٧). كان لدى إبسن دراسة من ثلاثة مجلدات لـ ب.أ. P.A (الاسم الذي كانت تكتب تحته Pauline Kronberg. أسمها قبل الزواج Ahlberg) بعنوان فيكتور هوجو وفرنسا الجديدة نشر في ستوكهولم في ١٨٧٩ - ٨٠ (انظر "مكتبة إبسن الخاصة" Ibsen's Private Bibliotek لـ Grevstad, Reistadk ٦٩) في مقابلة عام ١٨٩٧ مع الصحيفة الفرنسية Le Figaro قال أنه رغم إعجابه الشديد بفيكتور هوجو فلم يكن متأثراً به كما تأثر بيورنسون (انظر ١٩: ٢٠٩).

٤١- Hugo, Hernani, H8

٤٢- تتابع مشابه جدا من الأحداث يحدث في I.3عندما كان على جوليان أن يختار اما أن يقبل وضع وريث قسطنطين أم لا.

٤٣- طبقا لـ Thiis نالت لوحة بترسن Petersen جائزة في شتوتجارت وبيعت بمبلغ كبير من المال لمدينة برسلاو Breslau وأقبل الناس بشدة ليروها فى كريستيانيا (Norske malere, ii. 175).

٤٤- الصورة الفوتوغرافية مكتوب عليها "مستر هنريك إبسن". في ذكرى صداقة إيليف بترسن ١٨٧٦ أنا أدين بالعرفان لنسخ الإهداء لى.

٤٥- Bann, Paul Delaroche, 122

٤٦- Fried, Courbet's Realism

٤٧- Bann, Paul Delavoche, 124 and 127

٤٨- معظم معلوماتي عند هذه اللوحة مأخوذة من Lange and Ljogodt (eds) Svemeri, 204-5.

٤٩- This, Norske melere, ii, 175

٥٠- Cavell, Claim of Reason, 464

٥١- هكذا تكون لمحدودية الإنسان ثلاثة أوجه متداخلة. في هذا الفصل أركز على إنكار جوليان لمحدودية الإنسان بمعنى الانفصال الإنساني. لكن جوليان ينكر محدودية الإنسان بأكثر الطرق شمولا: بالابتعاد تماما عن الجنس فهو ينكر أو يتنصل من محدوديته الجنسية؛ بإعلانه لنفسه إلهاً فهو بالتأكيد ينكر الموت.

٥٢- Cavell, "Avoidance of Love, 332 . هذا المرجع مكتوب في النص بعد ذلك تحت .AL

٥٣- إذا أردت مناقشة حول The Fisher Maiden انظر الفصل ٥ .

٥٤- انظر الفصل ٤ من أجل مناقشة حول الجماليات المناهضة للمسرح عند ديدرو ومصطلحي فرايد "التمسرح Theatricality" و "الاستغراق" absorption.

٥٥- من الناحية السيكولوجية إضطهاد يورسولوس Ursulus تحركه نرجسية وغرور وجنون عظمة جوليان مما يجعله غير قادر على تحمل النقد. ببساطة ليس لديه قوة النفس المطلوبة لتحمل الصراعات والاختلافات التي يطلب بها عن طريق التقوى في القطع التي تعنينا هنا.

٥٦- Cavell, Claim of Reason, 20

٥٧- انظر wittgenstein, Philosophical Investigations, S 241

٥٨- ساعدني ستانلي كافيل على أن أرى ذلك بوضوح.

٥٩- أدين بهذه الصياغة إلى ستانلي كافيل.

٦٠- بعد مقابلة ماكسيموس أصبح جوليان مقتنعا أنه سيكون آدم الجديد، أنه يجب إعطاؤه المرأة النقية، وأن يذهب إلى الشرق وأن يجد جنة عدن الجديدة وينتج جنسًا بشريًا جديدا (انظر 4-43 ,Eg ;3- 7:92 , I.3).

٦١- يخاطب جوليان أجاشون Agathon بـ "يا أعز ما أملك (els Kede) في ٧: ٣٨ (في Eg, 9 نجد "يا أعز أصدقائي"). إنه يسمى ماكسيموس "محبوبا في 7:160, 267, 319 (Eg, 88, 156,188) ويشير إلى جرجورى Gregory بنفس المصطلح (7:197; Eg,112) . يخاطب بازيل Basil جوليان بـ "الأخ الحبيب" وهو على فراش موته(7:333; Eg, 196) . ويخاطب مكسيموس جوليان، كـ "حبيب" في ٧: ١٥٦، ٢٦٥، ٣٣٥ (Eg, 85, 155, 197). على الرغم من أن هذه المصطلحات لم يكن لها نفس المعاني المتضمنة في القرن التاسع عشر كاليوم ألاحظ أن جوليان يشير إلى بازيل كـ "الرجل رقيق القلب ذي العين التي تشبه أعين البنات". (Eg, 164, aended; 7: 280).

٦٢- كلمة gjoler النرويجية لها معنيان رئيسيان (١) ممثل كوميدي، مهرج، "حاوي" Juggler أو الأحمق (٢) الطبيب المزيف - المنافق.

٦٣- الكلمة النرويجية Apekatt (قرؤ) تتضمن الفعل ape ومعناه يقلّد بطريقة ساخرة أو جروتسكية.

٦٤- لكافيل مناقشة ممتازة عن وضع الشخصية بالنسبة للممثل في AL, 326 - 44

٦٥- الاستثناء هو Aarseth والذي يبينً أن الارشادات المسرحية تكشف الكثير عن أغراض إبسن الجمالية وتشدًد أيضا على أهمية مشهد "الخزانة الزجاجية" في الفصل الأخير من مسرحية ***أعمدة المجتمع*** ملاحظا أنه يمكن قراءته كتابلوه أعد لكي يرى من كل من الحديقة والجمهور وهكذا مقدمًا عنصرً ميتامسرحيا (انظر Ibsens Samtidsskuespill, 48-9).

٦٦- على الرغم من أنني طورت بعمق الحجة العامة فإن أجزاء من التحليل الذي سيلي نشرت لأول مرة في "Moi, "Ibsen's Anti - theatrical Aeshetics.

٦٧- Aarseth Ibsens samtidsskuespill, 48

٧

إنسان أولا وقبل كل شيء

المثالية والمسرح والنوع في بيت الدمية

١ - على الرغم من أني سأبين أن بيت الدمية تحتوي على معظم ملامح نزعة إبسن إلى الحداثة كما هي معرَّفة في الفصل ٦ إلا أنني لم أحاول الوقوف طويلا أمام ما هو واضح. من غير الضروري مثلا أن أبيِّن أن المقصود من بيت الدمية أن تحدث إيهاما بالواقع. إن الإشارات الواسعة إلى التمثيل قد تم تحليلها كثيرا أيضا فيما يتعلق بكل من أداء نورا للأنوثة ومتضمنات هذه الإشارات من أجل إعادة تقييم واقعية إبسن. وأنا أوصي بقراءة الفصل الذي كتبه سولومون Solomonعن بيت الدمية ("معيدا بناء واقعية إبسن") والذي يشدِّد على استخدام إبسن الواعي ذاتيا للمسرح في المسرحية وتحليل كاميلا أسلاكسن Kamilla Aslaksen لاستخدام إبسن للعناصر الميلودرامية في بيت الدمية ("إبسن والميلودراما"). بالنسبة للتقديم والتحليل العام للمسرحية أوصى بقراءة .Durbach, A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation

٢- يبدأ شاتزكي shatzky وديمونت dumont باستدعاء زعم برنارد شو أن "كان عدو إبسن الحقيقي هو المثالي ("الكل أو لا شيء" All or Nothing 73) لكنهما أيضا يتبعان شو إلى تخفيض المثالية إلى موقف أخلاقي وسياسي.

٣- إمتدح الاشتراكيون والنسويون بدءًا من إليانور ماركس أفيلينج Eleanor Marx Aveling إلى وزون LuXun وسيمون ده بيفوار بيت الدمية كفتح جديد متعلق بحقوق النساء. من أجل نظرة عامة على إبسن والنسوية والتي تظهر بشكل مركزي وجدت أن مقال فنيني Finney "إبسن والنسوية"، Ibsen And Feminism مفيدا جدا. وفي كتاب نساء إبسن Ibsen's Women يراجع تمبلتون Templeton جزءا مهما عن استقبال بيت الدمية.

٤ - .Wittgenstein, PI, 178

٥- أن يبدأ كافيل كتابًا بعنوان محاولات السعي من أجل السعادة وبه قراءة رائعة لمسرحية بيت الدمية يبدو لي صحيحا بعمق (انظر ص ١٩ إلى ٢٤).

٦ - انظر Felski, Gender and Modernity.30

٧- Petersen, Henrik Ibsens Drama, Et "Dukkehjem" مقتطف من <ibsen. net>

٨- هناك كلمتان في هذا المقتطف دائمًا ما يتكرران في المراجعات المثالية: Usjont. Pinlig, Usjont حرفيا تعني غير جميل. تظهر الكلمة أيضا في بيت الدمية عادة فيما يتعلق بتورفالد هلمر. وتترجم بصفة عامة "قبيح" ugly رغم أن الكلمة الأكثر شيوعا لـ "القبيح" اليوم هي، stygt. (في زمن إبسن، Stygt كان

لها غالبا معنى أخلاقي واضح). pinlig تعني مزعج، مؤلم، محزن، الكلمة مشتقه من pine ("pain") ، (ألم)، "torture"عذاب).

٩ - نشر الآراء معبرٌ عنها في Anonymous, Review of Henrik Ibsen, Et Dukkehjem, available on <ibsen. net >

١٠- Brun "Det Konglige Teater" مقتطف من <ibsen . net>.

١١- "Et Dukkehjem" ، I - N مقتطف من <ibsen, net>.

١٢- "Literatur- Tidende"، Vull um مقتطف من <ibsen. net>.

١٣- Skram, "En Betragtning over Et Dukkehjem, 309".

١٤- Ibid. 313.

١٥- " كان مثل هلمر - غير مهذب بدرجة كافية" مقتطف من Bang, "Et Dukkehjem",<http://www.ibsen.net/indexgan?id=355osubid=0>

والنص متاح أيضا في طبعة نقدية حديثة (انظر Bang, Realisme og Realister

١٦- بانج أيضا يصف نورا وإبسن نفسه بانهما مثاليان لكن في تلك السياقات فالكلمة غير مستخدمة أساسا بمعنى جمالي.

١٧- قد يجد قراء ما بعد الحداثة هذا مبسطًا تبسيطا مخلا. (هل يمكننا أن نتوقف عن تأدية تنكراتنا masquerades؟ كما سأبيِّن مسرحية إبسن قد تكون أي شئ غير أنها ليست مبسطة تبسيطا مخلا في هذه الأمور. لكن هنا بالتحديد أنا لا أحاول أن أقول أي شيء عام ونظرى عن "أداء النوع" gender في الحداثة. بل أحاول أن اقول شيئا عن العواقب المحبطة لنقص تبصر insight نورا وتورفالد في دوافعهما وسلوكهما وأن الفت الانتباه إلى حقيقة أن لانهما لا يفهمان نفسيهما فهما لا يفهمان الآخرين أيضا.

١٨- انظر Cavell, Claim of Reason, 464

١٩- يسألني الأمريكيون أحيانا ما إذا كانت Et Dukkehjem ويجب أن تترجم بيت دمية doll House أو بيت الدمية .A Doll's House على حسب علمي المصطلحان يعنيان نفس الشيء: بيت صغير لعبة للأطفال لكي يلعبوا به أو منزل من طراز صغير لاستعراض اللعب الصغيرة والأثاث. إذا كان هذا صحيحا فالفارق الوحيد بينهما هو أن الأول أمريكي والأخير بريطاني. في اللغة النرويجية الكلمة المعتادة لبيت الدمية a doll(S) house هي en dukkestue أو dukkehus (Jjem تعني "بيت" home وليس "منزل" house) هكذا تكون Et Dukkehjem غير معتادة إلى حد بعيد عن كل من الترجمة البريطانية أو الترجمة الأمريكية. ماذا كان يعني إبسن بالعنوان؟ هل ليشير إلى أن نورا وهلمر يلعبان لعبة المنزل؟ هل ليشير إلى أن الحياة المنزلية لنورا وهلمار صنعت للعرض

فقط. (هذا يكون موضوع التمسرح)؟ هل أن كليهما غير مسئول كالدمى؟ لأنهما غير واعيين بالقضايا الحقيقية للحياة الإنسانية كالدمى؟ أو ببساطة أن كلا من والدي هلمر ونورا قد عاملا نورا كدمية؟ يحتوى كتاب دورباخ A Doll's House مناقشة مثيرة للمشكلات المتعلقة بترجمة المسرحية إلى اللغة الإنجليزية.

٢٠- play - house هي ترجمة لـ legestue والتي تعني بيتا صغيرا للأطفال ليلعبوا فيه. إنها لا تعني حظيرة لعب كما يرى بعض المترجمين.

٢١- Descartes, Discourse, 84

٢٢- من أجل النص الفرنسي في ١٦٤٧ والأصل اللاتيني في ١٦٤١ انظر Descartes, Méditations, 49

٢٣- أنا أتحدث عن الدمية في الخيال الفلسفي. لا يهم بالنسبة لحجتي argumet إذا ما وجدت في الحقيقة الدمي الميكانيكية أو الالية. الصلة بين شكل الجسم الإنساني الصناعي والنزعة إلى الشك تم استكشافها أولا في Cavell, Claim of Reason. خاصة ٤٠٠ - ١٨ .

٢٤- قصة "رجل الرمل" The Sandman رويت أيضا في مسرحية فرنسية ذات شعبية كتبها جول باربييه Jules Barbier وميشيل كاريه Michel Carré اسمها Les Contes Fantastiques d'Hoffmann. لم تفتتح أوبرا أو فنباخ Ohenbach بعنوان The Tales of Hoffman حتى ١٨٨١، بعد سنتين من بيت الدمية.

٢٥- بتحويل The Stepford Wives إلى كوميديا خفيفة أفرغ إعداء أوز OZفى ٢٠٠٤ موتيفة الدمية من الرعب المحتمل.

٢٦- إذا أردت النص الفـــرنسي انظر Stael, Corinne, ou L'Italie, 369. الترجمة الإنجليزية المنشورة مختلفة اختلافا طفيفا: "دمية ميكانيكية محسَّنة برقة" (ص. ٢٤٩).

٢٧- تقول ليدي ادجارموند لأوزوالد شارحة عداءها لكورين "إنها تحتاج إلى مسرح حيث تستطيع أن تستعرض كل تلك المواهب التي تقدرها أنت تقديرا عظيما والتي تجعل الحياة صعبة جدا" (Corinne, or Italy, 313).

٢٨- فى تحليله لـ Gaslight يكتب كافيل عن شخصة انجريد برجمان وهى تدخل لأول مرة إلى "لحن الانتقام" aria of revenge فى نهاية الفيلم (Contesting Tears)(دموع النضال) 59-60، انظر ايضا مناقشة كافيل للأداء الذى يثبت الوجود متمثلاً فى الغناء فى " "Opera and the Lease of Voiceفى كتاب كافيل A Pitch of philosophy(درجة من الفلسفة) ١٢٩ - ٦٩.

٢٩- أحلل موت كورين فى . "A Woman's Desire to be Known"

٣٠- Cavell, Contesting Tears, 43.

٣١- Solomon, "Reconstructing Ibsen's Realism", 55 يصف سولومون ايضا أداء ديوز Duse الهادئ للتارانتلا.

٣٢- Ibid.

٣٣- انظر مناقشة " Realism's Hysteria" فى Diamond, unmaking mimesis 3-39 هناك زعم مشابه فى Finney, Ibsen and Feminism", 98-9

.

٣٤- Meisel, Realizations.

٣٥- Wittgenstein, PI, 178.

٣٦- Ibid.

٣٧- تحليل لانجاس Langas الرائع لمسرحية ***بيت الدمية*** متناغم بعمق مع أوجه غموض التارانتلا نحن نوافق على كثير من التفصيلات فى تحليل رقصة نورا. لكن فى النهاية يقرأ لانجاس المسرحية على أنها "مسرحية عن "التنكر النسوى" (Kunstig liv", 66) ويحول نورا إلى بطلة مؤدية فى ما بعد الحداثة : "نورا جيدة فى أدائها لـ "مرأة" لدرجة أننا لا نرى أنها تؤدى. فى أدائها تشتهد بالطرق المستقرة لكونها امرأة مما يعزز فى الوقت نفسه تلك الطرق. بفعلها هذا فهى تؤكد وتقوى فكرة النسوية وفى نفس الوقت تكرارها يعطى شرعية لهذه الطريقة من الوجود" (ص ٧٦) إن منظورها الما بعد حداثى يجعل من المستحيل على لانجاس أن يأخذ زعم نورا أنها أولا وقبل كل شئ إنسانة مأخذ الجد: "من الممكن أنها تظن أنها ستجد هذه "الإنسانة" فى حياتها الجديدة لكن بالنظر إلى

المقدمات المنطقية التى تقدمها المسرحية فإن خيارها الوحيد سيكون فى رأيى هو أن تستكشف وتشكل أدوارًا جديدة لتلعبها" (ص ٦٧). فى رأيى قراءة لانجاس الغير تاريخية تفشل فى أن تفهم النواحى الثورية فى هذه المسرحية.

٣٨- أدين بالعرفان إلى vigdis لتقديمها هذه التعريفات.

٣٩- يكتب سولومون أن "إذا عرف التلاميذ أى شىء عن إبسن فهو أن مسرحياته تتبع مسارًا تصاعديًا واضحًا من الدراما الشعرية المتكلفة إلى النماذج الواقعية ، المسرحيات النثرية نفسها الناشئة ككائنات أكثر صلاحية دوما تاركة مناجاة النفس والأحاديث الجانبية على المسرح وكل مظاهر المسرحية جيدة الصنع فهى تزحف ثم تنحنى بجسدها وقد ثنت الركبتين ثم تنتهى فى الرائعة المسرحية منتصبة القامة **هيدا جابلر** ,"Reconstructing Ibsen" Realism" 48.

٤٠- وضع نورثام Northam قائمة بكل منولوجات نورا ويعتبر أنها "ينقصها الضرورة التوضيحية التى لقطع فى الدراما الشعرية يمكن مقارنتها بها" . فهى - كما هى فى زعمه لا تقدم إلا "فرصة صغيرة للدخول إلى أرواح الشخصيات (شخصيات إبسن). Ibsen's Dramatic Method, 16 أنا فى الحقيقة لا أوافق.

٤١- Cavell, Cities of Words, 260.

٤٢- Ibid, 258.

٤٣- أنظر .Templeton, Ibsen's Women, 110-45

٤٤- Hegel, Philosophy of Right, s 158. ستقدم فى النص إشارات أكثر.

٤٥- من أجل تقرير عن المقارنات المختلفة بين نورا وأنتيجون Antigone أنظر Durbach "Nora as Antigone".

٤٦- Hegel, Phenomenology of Spirit (S 475) , 288.

٤٧- فى دراستها الممتازة عن مراجعات إبسن للمخطوط **بيت الدمية** تبين سارى Saari أن إبسن بدأ بالنظر إلى نورا كـ " أنتيجون فى الوقت الحديث، واحدة تآصل فيها الإحساس بالواجب فى ضمير نسائى بصفة خاصة" وأنه كان يفكر فى حدود كتابة تراجيديا عن "الروح النسوية وقد دمرها عالم ذكورى". وتؤكد على أن هذه ليست هى المسرحية التى كتبها فعلاً ("Female Become Human" 41.) . بالنسبة لى هذا يبيِّن أنه على الرغم من أن إبسن قد يكون قد بدأ بالتفكير بلغة هيجل إلا أنه انتهى وقد انفصل عنها تمامًا.

٨

فقد الصلة باليومى

الحب واللغة فى البطة البرية

١- ربما يتعين على أن أشدد على أننى لا آعنى بكلمة "لغة" نظامًا أو بنية بل اللغة كاستخدام.

٢- على الرغم من أن مسرحية البطة البرية تحتوى بوضوح على ملامح نزعة إبسن إلى الحداثة التى تناولتها فى الفصل ٦. لن أناقشها بشكل منهجى كالعادة. أناقش الجماليات المثالية لجريجرز ورك فى آخر الفصل ٤. هذا الفصل هو طبعة معدلة من مقالة نشرت أول مرة فى ٢٠٠٢ (انظر Mois "It was as if").

٣- بما أنها تذكرنى بمسرحية الملك لير فهى تذكرنى أيضا حتمل بـ Cavell "Avoidance of love"

٤- مقتطف فى (10:29-30) "Bull, "Innledning

٥- من مذكرة غير موقعة نشرت فى Theatre أول يونيو ١٨٩٤ وأعيد طبعها فى Egan Ibsen : The Critical Heritage, 323.

٦- أعتمد على تقرير (10:38) Bull.

٧- Sarcy , “Le Canard sauvage فى Le Temps , 4 May 1891 كـمـا جـاء اقـتطافـه وترجمـتـه فى Marker and Marker, Ibsen’s Lively Arts , 28. هو رأى إبسن هذا أبدا لا أعـرف لـكنه كـان يعـرف اسم الناقـد الفـرنسى لأن ابنه سيـجورد إبسن) فى ١٨٨٣ ذهب مـرتين ليـسمع مـحاضـره سـارسى وقدم تقـريرًا إيجـابيًـا جدًا لوالده حول هذه التـجـربة فى ٢٦ إبريل كتب "بالإضـافـة إلى ذلك استمعت هذا الأسبوع إلى مـحاضـرتين للناقد فرانسيسك سارسى ولكن يجب أن تعده فى الشكل والمحتوى واختيار اللغة – من : بين أفضل نظيراتها فى هذا النوع (Sigurd Ibsen, Bak en gylln Fasade 40).

٨- Dubach, “Ibsen, the Romantic”, 93 .

٩- يقدم يتـونلاند Tjonneland نقدًا مـثيـرًا عن التعـارض بـين الرمـز symbol والقصة الرمزية allegoryفيما يتعلق بمسرحية ***البطة البرية*** لكنه يبدو أنه يشعر بأن على المرء أن يختار واحدًا منهما أو الآخر (انظر Örganisksymbolikk)

١٠- بعض عناصـر هذا التـحليل للكرار يمكن أن تجـده فى مـقـال سـابق (أنظر Moi, "Ibsen's Anti-theatrical Aesthetics").

١١- انظر نهاية الفصل ٦ من أجل ترتيبات خشبة المسرح فى الفصل الأخير من ***أعمدة المجتمع***.

١٢- هوست Host يقـتطف من أنديـر زويلر Anders Wyller الذى يعـتقـد أن الرجل الذى عـاش "حياة فى الغـابة وحيـدًا لمدة خـمسـة عشر عـامًا يعـرف جيدًا

كـيف يعـد نارًا. هوست يوافق ويقـرأ المشـهـد على أنه مـبـالغـة كـومـيـدية (Vildanden,72)تيونلاند Tjonneland يرى أن ويلر قد يكون على حق لكن إذا كان كذلك فإن مشكلة جريجرز هى نتيجة خطأ (وليس الجهل، حسب ما افـتـرض) يمكن أن يقـرأ على أنه ممارسـة parapraxis فـرويدية. ثم يربط تيونلاند هذا بما أعتبره قراءة رمزية متزيِّدة لمعنى منظم الهواء بالموقد والتى انتقدها عن حق Aarseth (انظر Tjonneland, "Organisk symbolikk", 234) و 5 - Aarseth, Ibsens samtidsskuespill, 141n.73.

١٣- لكى ندافع عن ***البطة البرية*** ضد اتهام أن واقعية ابسن انتهت كـ "حنين إلى الطين" يصر هاكونسن على أن واقعية ابسن السطحية تخفى مستوى تراجيديا أعمق والذى - لسوء الحظ من وجهة نظره - لم يتحقق بشكل كامل. هكذا يعيد هاكونسن الطيران بعيدًا عن اليومى المتجسد فى شخصية جريجرز. ليس مستغربا إذن أن يعتبر هاكونسن جريجرز نوعًا من البطل المثالى (أنظر . (Henrik Ibrsens realisme, 27 - 62.

١٤- مقتطف فى تقرير كتبه P.A.Rosenberg عن محادثة مع إبسن فى كوبنهاجن فى ٣ إبريل ١٨٩٨ (١٩ : ٢١٩).

١٥- خطاب إلى Frederik Hegel, Gossensass فى ٢ سبتمبر ١٨٨٤.

١٦- Brooks, Melodramatic Imagination, 1-2.

١٧- Philosophical Investigations, S 253.

١٨- ترجمتى لا تنقل فى الحقيقة أخطاء جينا اللغوية الكثيرة : تقول بالنرويجية "potroetter" تقصد "portraetter" و "Kreti og preti" لتقصد "Kreti og pleti". إن نقطة إبسن بالتأكيد هى أنه على الرغم من أن جينا تتحدث طوال المسرحية كامرأة بدون تعليم فهى تقدم قدرًا أكبر كثيرًا من المعنى من الرجال الذين يحيطون بها.

١٩- بالمعنى الذى استخدم به الكلمة (باستلهام كافيل وأوستن Austin وفتجنشتاين)

عكس العادى ordinary ليس غير المعتاد unusual أو الفنى أو العلمى أو الأدبى ولكن الميتافيزيقا أو اللغة التى لا تعنى شيئًا.

٢٠- الفارق بين معايير الهوية ومعايير الوجود مبين فى الفصول الثلاثة الأول من Cavell, Claim of Reason.

٢١- "كل شئ قد تآمر ليجعل هدفيج لا تثق بالطريقة *العادية* للنظر إلى الأشياء" هكذا تكتب مارى مكارثى Mary Macarthy فى تحليل ثاقب النظر بشكل خاص للمسرحية حيث تذهب إلى اقتطاف محادثة "إنه مجرد كرار" قبل أن نستنتج أن "جريجرز يعظ أشياء غامضة. محادثة هلمر اليومية فيض من الخطابة" ("Wiland Testament, 170).

٢٢- قبل القطعة التى اوشك على اقتطافها مباشرة يسمع جريجرز وهلمر البطة البرية من خلال الحائط الفاصل ويعلقان على سماعهما لها. من الواضح أن

إبسن يريدنا أن نعرف أن هدفيج تستطيع أن تسمع محادثتهما. هورت (Vildanden, 133)وآرست (Ibsens samtidsskuespill, 142- 3) Aarseth يعبران عن نفس الفكرة.

٢٣- . Rome, 14 Nov, 1884.

٢٤-طبقًا لـ Marker and Marker كان هذا شائعا بشكل خاص فى العروض باللغة الإنجليزية : "فى إنجلترا فى منتصف القرن (حوالى ١٩٥٠) فى نفس الوقت ظلت العقبة الرئيسية والتى لا يمكن تخطيها أمام عرض مرضٍ لمسرحية *البطة البرية* هى هلمر، الذى تم تصويره على أنه مهرج منذ تباهى جرانفيل باركر Granville Barker لأول مرة بمقاله "هلمر الذى ينتمى إلى شو فى مسرح البلاط Court Theatre فى ١٩٠٥" (Ibsen's lively, Art,143).

٢٥- يناقش Qsterud هلمر فى ضوء مقولات فرايد Fried's Categories . على الرغم من أننى أتفق مع كثير من تفسيراته المعينة أعتقد أنه مستعد جدًا أكثر مما ينبغى لكى يعطى هلمر دورًا كرجل دأب على الحساب بشكل واع ذاتيًا "أسلوبه ميلودرامى، تأثير كلامه محسوب جيدًا هكذا يكتب Qsterud (Theatrical and Narrative Space, 32).

٢٦- كما رأينا تعود كلمة bugnende فى نفس السطر الذى يسبب موت هدفيج بالتحديد لتصف ثراء هاكون ورله. كلمة bugnende أساسًا لها معنيان مرتبطان لكنهما مختلفان. يمكن استخدامها عن أشجار الفاكهة بمعنى "محملة بالفاكهة"

ويمكن استخدامها في التعبير "det bugnende bond" كما هو الحال هنا بمعنى مائدة احتفالية تفيض بالطعام الطيب.

٢٧- Cavell, Claim of Reason, 178

٢٨- Cavell, "Avoidance of love", 292

٢٩- من أجل تقرير ثاقب النظرة من الناحية الفلسفية عن حياة فتجنشتاين أنظر Monk, Ludwig Wittgenstein

٣٠- يكتب كافيل بشكل جميل عن هذا فـ "Opera and the leave of voice" في Pitch of Philosophy, 29-69

٣١- أناقش هذه المفاهيم في علاقتها برقصة نورا للتارانتلا في الفصل ٧.

٣٢- يكتب جيل فيني Gail Finney عن "العجز المرتبط بالأمومة" في (The Wild Duckt "Ibsen and Feminism",99).

٣٣- تعبير "شبكة رفيعة فوق هوّة" يأتي من تحليل كافيل المدهش لرؤية فينجنشتاين للغة في .Claim of Reason, 178

٣٤- في ٢٠٠٠ شاهدت عرضًا أمريكيًا لمسرحية ***البطة البرية*** حذفت منه كلمة average . هذا أعطى إيحاءً حتميًا أن إبسن كان يرى أن كل إنسان يحتاج إلى

كذبة حياة. إذا كان هذا صحيحا فأنا أسأل ما هو المفترض أن تكون كذبة ورله العجوز أو مسز سوربى.

٣٥- ترجمتها بتصرف بطريقة مامن رونينج Ronning "Ond idealisme", 226.

٣٦- إوبانك Ewbank يناقش ببراعة معنى وتأثير هذا السطر. (Translating "Ibsen", 61).

٣٧- خطاب إلى Theodor Caspari, Rome, 27 June 1884.

٣٨- Cavell, "Must We Mean", 19 .

٩

فقدان الثقة باللغة

أوهام الاتصال الكامل في روزمر هولم

١ - من أجل تحليل كامل لهذه المزاعم أنظر الفصل ٦.

٢ - أناقش الشبكة الكثيفة للمراجع الخاصة بالسجل الميلودرامي بدقة أكبر في المقال Expressive Freedom: Melodrama in Rosmersholm والذي يتداخل بشكل طفيف مع هذا الفصل.

٣ - Brooks, Melodramatic Imagination, 4; Cavell, Contesting Tears, 43

٤- Kittang, Ibsens heroisme, 236

٥- لكي أكون دقيقة هناك مناجاة للنفس مختصرة عند نهاية الفصول ١، ٢، ٤ . في الفصل ٣ تأتي لحظة كلام ربيكا وهي وحيدة على المسرح قبل النهاية بسطور قليلة.

٦ - على الرغم من أني لا أستطيع الموافقة على أن **روزمرهولم** كوميديا فإن هاجن يستحق التحية لتأكيده على الجوانب القصصية من المسرحية انظر (Ibsens forsoning).

٧- Shaw, Quintessence, 120.

٨- هذه هي تيمات مفتاحية في Natural Supernaturalism، وهو دراسة أبرامز Abrams الكلاسيكية في الرومانسية الإنجليزية والألمانية.

٩ - بطريقة ما إذن يتنبأ مشروع روزمر بعنوان مقال براندس عام ١٨٨٩ عن "الراديكالية الارستقراطية" لنيتشه. بطريقة أخرى الفارق بين روزمر ونيتشه مذهل لأن - طبقا لبراندس - رأي نيتشه أن "الأنبل والأعلى لا يؤثر في الجماهير على الإطلاق". وفي ***روزمرهولم*** كرول هو الذي يحتقر الجماهير.
(Brandes, Friedrich Nietzsche, 611)

١٠- بالنرويجية (fremtraede Opptre , frmtre) و optraede في هجاء إبسن النرويجي - الدانمركي) يمكن أن تعنى "يظهر" و "يؤدي" أو "يخطو إلى الأمام" و "يخطو إلى أعلى". واضح أن برندل يلعب على كلا المعنيين.

١١- هاجبرج Hageberg محق بالتأكيد لربطه هذه القطعة الفمية المرفوضة (انظر " Mollefossens gate', 158-9)

١٢- Cavell, Contesting Tears, 43

١٣- Cavell, Claim of Reason, 351

١٤- Ibid, 156.

.Freud, “Some Character - Typess”, 325 -١٥

١٦- نفس المرجع، ٣٢٨ - ٩. يحل فرويد المشكلة بالحديث عن ذنب ريبكا **غير الواعي**. هذا هو الذنب الأوديبي الذنب المفروض أن تشعر به كل طفلة عند رغبتها في قتل أمها لكي تحتفظ بأبيها لنفسها. إلاَّ إذا افترضنا أن كل النساء ترفض دائمًا عروض الزواج من الرجال الذين يحيوهم بسبب إحساسهم غير الواعي بالذنب الأوديبي فلا يزال على فرويد أن يخبرنا ما هي الأسباب المعنية specitic التي لدى ريبكا لرفضها روزمر.

١٧- خطاب إلى Sofie Reimers، ميونيخ، ٢٥ مارس , ١٨٨٧

١٨- ترجمة Fjelde الأمريكية واسعة الانتشار تحذف "الثانية" " "second في السؤال "هل تصبحين زوجتي الثانية؟ "(انظر الصفحات ٥٤٥ - ٦). طبقا لجانيت جارتون Janet Gartov، كذلك تفعل طبعة Garton, "The Oxford Ibsen 111-12). (Middle Play"

Cavell, Claim of Reason, 428 -١٩

٢٠- وصل جارتون إلى نتيجة مشابهة عن طريق الإشارة إلى صياغة روزمر المهينة إلى حد ما "هل تصبحين زوجتي الثانية؟" .Ibid, 112.

.Durbach, “Ibsen the Romantic”, 186 -٢١

Shakespeare, Othello, iv.ii. -٢٢

٢٣- إلى جانب **روزمرهولم المدعون** هي مسرحية إبسن الأخرى الوحيدة التي يظهر فيها تكرار شديد في العادة لكلمات الشك والإيمان.

٢٤- هناك مناقشة ممتاز لمفاهيم "السعادة" و "الإيمان أو "الاعتقاد" في
Goldman, Ibsen: The Dramaturgy of Fear, 115-54

٢٥- Kittang, Ibsens heroisme, 221 .

٢٦- يكتب كافيل أنه في الأدب "جعل الخيالي مألوفا وجعل المألوف متجاوزا الواقع (يمكن تسميتها) بجعل الفلسفة داخل الإنسان أو جعل الفلسفة ذاتية subjectivisingأو جعل الفلسفة ديمقراطية Democratizing .(In Quest, 27) .

٢٧- في وقت مبكر هو ١٨٩٢ استدعى أندرياس سالومي "Andreas - Salomé "الآن نحن الاثنين واحد" دعما للزعم بأن الموت هو عتق للمحبِّين. (Henrik bsens Kvindeskikkelser, 104).

٢٨- Durbach, "Ibsen the Romantic", 190.

٢٩- Ystad "Rosmersholm og psykoonalysen", 162

٣٠- Hardwick, "The rosmersholm Triangle.,"83

٣١- في هذه النقطة أتفق مع كيتانج الذي يكتب أن "المشهد النهائي فقط بشبه النهاية التراجيدية من النمط الكلاسيكي" والذي يذهب إلى حد أن يزعم أن "إذا

كـان الاثنان واحـدًا إذن فـقـد أصـبـحـا واحـدًا بالتـحـديـد في السلبـيـة (Ibsens heroisme, 230 negativity and 232)

١٠

فن التحول

الفن والزواج والحرية في مسرحية السيدة من البحر

١ - .Durbach, "Ibsen the Romantic, 154 يقتطف دورباخ من Fjelde، السيدة من البحر، ٣٧٩.

٢ - Valency, Flower, 188.

٣- Ibid 190.

٤- Hemmer, Ibsen: Kunstnerens vei, 367

٥- في كتاب *النص والنص الأعلى* Text and Supertext يأخذ جونستون Johnstonالإشارة إلى إليدا كـ "وثنية" a heathen لتعني أنها بحب أن تسمى على اسم سفينة من سفن الفايكنج (انظر ص ١٩٦) يرى فيلد Fjelde أيضًا أن الاسم يشير إلى سفينة من سفن الڤايكنج (انظر "السيدة من البحر" - ٣٩٠). *إليدا* Ellide باللغة الإسكندنافية القديمة (Ellioi) هو اسم السفينة العظيمة بشكل استثنائي التي امتلكها Fridtjov den frokne ("فريدتيوف الشجاع" Fridtjov the Braveفي قصة الساجا التي تحمل ذلك الاسم والتي ترجمت للمرة الأولى إلى اللغة النرويجية في ١٨٥٨. في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت العديد من السفن النرويجية تسمى *إليدا* Ellida والاسم والذي كان يستخدم. ولا يزال يستخدم - كاسم رجل في ايسلنده بدأ يستخدم كاسم لامرأة

في النرويج). (أنا مدينة بالشكر لـ Inge Soerhein من جامعة Stravanger لهذه المعلومة).

٦ - من مراجعة نقدية بدون توقيع قدمها كلمنت سكوت Clement Scott في Daily Telegraph, 12 May, 1891, 3; rpr. In Egan (ed.), Ibsen: Critical Heritage, 247

Andersen , "Den lille Havfrue", 90

٨- ألاحظ أن همر Hemmer في كتاب Ibsen: Kunstnerens vei يعلن أن ***السيدة من البحر*** يجادل حقيقة من أجل "الإخلاص كمثل أعلى" (صفحة ٣٧١) لأن إبسن هنا يدع" دوافع الاشتياق والجنس تجد مكانها الطبيعي والذي يتم اشباعها فيه داخل الإطار الآمن للزواج " (ص ٤٠٠). أمل أنه يريكم هذا الفصل أنه على الرغم من أنني أعتقد أن هلمر على حق لذكره تيمة الإخلاص فإني أظن أن استنتاجاته خاطئة تماما.

٩ - McFarlane, Ibsen and Meaning, 277-8.

١٠- Ibid. 277.

١١- في كتاب ***أنياب الشر*** Fangs of Malice يرتكب ويكاندر Wikander خطأ أن يبدأ من المقدمة المنطقية التي تقول أن لدى المسرح مشكلة خاصة (أي مشكلة موجودة في العلاقات الإنسانية العادية) عندما يتعلق الأمر بالتعبير عن الروح.

١٢- في طريقة قراءته للمسرحية على طريقة لاكان Lacanian يجادل ركدال Rekdal بأن اهتمامات المسرحية بالفن والعلاج بالتحليل النفسي يوحِّد بينهما

مفهوم *التسامي* Sublimation لكنه لم يتابع متضمنات هذا الرأي (انظر Frihetens dilemma, 226.

١٣- حجتي *ليست* أن لوحة بالستيد Ballestedعن حورية الماء نصف الميتة مقصود منها أن تكون حورية الماء عند بوكلين Bocklin؛ بل هي بالأخرى أن عذاب حورية الماء عند بوكلين، إنفصالها عن الحالة النفسية المرحة لغرانق الماء وحوريات الماء الآخرين ربما لعبت دورًا في تصور إبسن لإليدا.

١٤ - انظر مناقشة لوستج المختصرة في الفصل ٢.

١٥- لدي انطباع بأن علينا أن نتخيل أن الفرقة النحاسية في قارب يرافق السفينة لبعض الوقت قبل الاتجاه للخلف في اتجاه المدينة لأننا أولا نعلم أن هيلده Hilde ولينجستراند Lyngstrand ذاهبان إلى جانب رصيف الميناء للاستماع إلى الموسيقى. (١١: ١٥١) وبعد ذلك يكتب إبسن في إرشاداته المسرحية الأخيرة جدا أنه بينما تنزلق السفينة البخارية بعيدًا بدون صوت تسمع الموسيقى أقرب إلى الشاطئ (١١: ١٥٧).

Cavell, Pitch of Philosophy, 12 - ١٦

١٧- لاحظ كثير من النقاد أن إليدا تتوق إلى المطلق. على الرغم من قراءاتي جونستون الهيجلية لإبسن تبدو لي أنها بها مشاكل ففى هذه النقطة تناوله يتفق مع تناولي لأنه يرى في السيدة في البحر "تضادًا بين، وعي باللامحدود Limitles, والمحدود إنسانيا.. عن إغراء الحرية المطلقة والتي تخيف وتجذب في نفس الوقت والتي سيتم التخلي عنها من أجل حرية تحمل معها المسئولية" .(Text and Supertext, 197)

١٨- تشترك *السيدة من البحر* مع كوميديات كافيل عن الزواج مرة ثانية في الكثير كما تمت مناقشتها في *السعي وراء السعادة* .Pursuits of Happiness إلا أنها أيضا تحتوي على كثير من ملامح ميلودرامات كافيل عن المرأة المجهولة كما هو موجود في Contesting Tears. أنا أميل إلى الاعتقاد بأن إبسن – وبصفته خاصة في *بيت الدمية* و *السيدة من البحر* أنتج شيئا يشبه النمط الأول الشائع لكلا هذين الجنسين الأدبيين اللذين ينتميان إلى هوليود.

١٩ – أقتطف الخطاب في الفصل ٦.

خاتمة

المثالية واليومي "السئ"

"إبسن"

١ - المراجع الثانوية عن ***هيدا جابلر*** كثيرة جدا وفي هذه الخاتمة الموجزة لا يمكنني التعامل معها. يمكن أن تجد مجموعة ممتازة من الآراء المتنوعة عن ***هيدا جابلر*** في Rekdal (ed.), Et skjaer av uvilkarlig skjonnhet.

٢- معظم الترجمات الإنجليزية تخطئ معنى كلمة underlivet وهي الكلمة المعتادة التي تعنى الأجزاء التناسلية الداخلية والخارجية للمرأة، وهي تعني أيضا "أسفل البطن" استخدام القاضي براك المصطلح كعبارة مخففة للأعضاء التناسلية أمر لا شك فيه.

٣- Schiller, "On Naïve and Setntimental Poetry", 255.

٤- انظر . Fried, Menzel's Realism, 159. عندما يوجه إبسن انتباهه إلى اليومي "السيئ" يصبح ذا ألفة مقبول أكثر من إيديولوجيي النزعة إلى الحداثة ربما لأن معظمهم أكثر ألفة بهيدجر Heidegger عن فيتجنشتاين.

٥ - تماما كما تبرز ***السيدة من البحر*** في سلسلة المسرحيات من ***بيت الدمية*** إلى ***هيدا جابلر*** كذلك تبرز ***إيولف الصغير*** بين المسرحيات المتأخرة.. إنها تشترك في

الكثير مع *السيدة من البحر*: فكرة التحول (forvandling transformation) هو اهتمام ضخم للتيمة "الموضوع". للمسرحية ما يشبه النهاية المتصالحة يجد فيها زوج وزوجة على وشك الانفصال طريقة لاستمرار الزواج. لكن طبقا لأي شروط؟ هذا الزوج قد فقد طفلا وحبهما لبعضهما البعض غير واضح. *إيولف الصغير* مثل *السيدة من البحر* بها أيضا عناصر خارقة للطبيعة: الزوجة الفأر بكلبها الصغير الغريب اللذين يغريان إيولف ليغرق نفسه في الفيورد. وهي أيضا مسرحية عن امرأة متزوجة تعرِّف نفسها بأنها حبيبة أكثر منها أم وعن الرغبة المحرمة لأخ نحو أخته.

٦ – لهيلاند Helland – الذي يرى أن المسرحيات الأربع الأخيرة تنفصل عن الواقعية – مناقشة شيقة حول تصاعد الاهتمام حديثًا بمسرحيات إبسن الأربع الأخيرة (Melankoliens spill, 13-23) .

٧– يهتم هيلاند في Melankoliens spill اهتمامًا كبيرًا بالاشارات الميتا جمالية والميتامسرحية. يكتب أسلاكسن Aslaksen جيدًا عن الميتامسرح metatheatricality في جون جابريل بوركمان.,(Maendene er sa ubestandige fru Borkman).

٨– يزعم بعض النقاد – بدون إقناع – أنه في *عندما نستيقظ نحن الموتى* اعترف إبسن أنه كان ينبغي عليه أن يظل مثاليا صارما طوال حياته (انظر ,Gvale). "Henrik Ibsen" يعتقد Ustvedt أن إبسن يريد أن يقول أنه – مثل روبيك - Rubek - ندم على إتجاهه إلى الواقعية ("Professor Rubek") . ويعتقد

Olivarius عن حق فـي رأيى أننا لا يجب أن نـأخـذ تقـييم روبك العـالي لنفسـه ليكون هو نفس تقييم إبسن ("Henrik Ibsen: Idealismens. Svanesang").

٩- من أجل حـضـور إبسن *براند* انظر ١٣ : ١٩١ و (Meyer, Top of a Cold Mountain, 291-2).

١٠- طبعا لا يمكن تقليل المسرحية إلى هذا الاهتمام الواحد. لأي شخص يهتم بنقد المسرحية أوصى بأن يبدأ بكتاب Woerp (ed.), Livet pa Likstra وهو مجموعة مقالات حية ومتنوعة حول *عندما نستيقظ نحن الموتى*.

١١- كتاب روبيك min benadelses brud صعب الترجمة. في سياق قانوني تعني benadelse عفوًا A pardon، هكذا تربط الكلمة زواجه الوهمي بأيرين بالسطر الذي يصف فيه تمثاله عن نفسه كرجل غرق في الندم على حياة "ضائعة" forbrudt لأن brudt for هو الفعل الماضي من forbryte الذي يعني أن ترتكب فعلا إجراميا - أي فعلا قد يحتاج إلى عفو لكن benadet تعني أيضًا شيئًا مثل "ملهم إلهيا" divinely inspired وتستخدم غالبا عن الفنانين. إن إيرين مقدمة هنا كخلاص لروبيك وعرضه للإبداع المتجدد، كليهما.

١٢- القراءة المقنعة الوحيدة التي أعرفها عن علاقة روبيك بماجا وعلاقة ماجا به وكذلك بأولفيم ulfhejm صائد الدببة، هو بحث أوتسن Ottesen الرائع "Om at finde sin stemme".

ببليوغرافيا

Bibliography

Aarseth, Asbjørn, *Ibsens samtidsskuespill: En studie i glasskapets dramaturgi* (Oslo: Universitetsforlaget, 1999).

Abrams, M. H., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (New York: Norton, 1971).

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E. F. N. Jephcott (London and New York: Verso, 1974).

Alnæs, Nina S., *Varulv om natten: Folketro og folkediktning hos Ibsen* (Oslo: Gyldendal, 2003).

Andersen, Elin, and Povlsen, Karen Klitgaard, "Det sublime øjeblik", in Andersen and Povlsen (eds.), *Tableau*, 7–23.

——— (eds.), *Tableau: Det sublime øjeblik* (Århus: Klim, 2001).

Andersen, Hans Christian, "Den lille Havfrue", in *Samlede Eventyr og Historier*, 3 vols. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1977), i. 71–92.

Andersen, Per Thomas, *Norsk litteraturhistorie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2001).

Andreas-Salomé, Lou, *Henrik Ibsens Kvindeskikkelser*, trans. Hulda Garborg (Kristiania and Copenhagen: Cammermeyer, 1893).

Anonymous, "Preface", in Paul Heyse, *Children of the World*, 3 vols. (London: Chapman & Hall, 1882), i: pp. v–viii.

Anonymous, "The Royal Academy Exhibition", *Art Journal*, 1887, 245–48.

Anonymous, review of *A Doll's House*, in *Fædrelandet (Copenhagen)*, 22 Dec. 1879, <http://www.ibsen.net/index.gan?id=19567&subid=0>.

Ansteinsson, Eli, *Teater i Norge: Dansk scenekunst 1813–63. Kristiansand—Arendal—Stavanger* (Oslo: Universitetsforlaget, 1968).

Aristotle, *Poetics*, trans. James Hutton (New York: Norton, 1982).

Artaud, Antonin, *Artaud on Theatre*, ed. Claude Schumacher and Brian Singleton, trans. Claude Schumacher *et al.* (London: Methuen Drama, 2001).

Ascherson, Neal, "Victory in Defeat", *London Review of Books*, 2 Dec. 2004, 3–6.

Askeland, Jan, *Adolph Tidemand og hans tid* (Oslo: Aschehoug, 1991).

Aslaksen, Kamilla, " 'Mændene er så ubestandige, fru Borkman. Og kvinderne ligervis': Problemer omkring genre, teatralitet og identitet i Ibsens *John Gabriel Borkman*", *Agora*, nos. 2–3 (1993), 112–29.

—— "Ibsen and Melodrama: Observations on an Uneasy Relationship", *Nordic Theatre Studies*, 10 (1997), 36–47.

Aubert, Andreas, *Maleren Johan Christian Dahl: Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie* (Kristiania: Aschehoug, 1920).

Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask (Princeton: Princeton University Press, 1953).

Baldick, Chris, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

BANG, HERMAN, "Et Dukkehjem", <http://www.ibsen.net/index.gan?id=355-&subid=0>. Also available in *Realisme og realister: Kritiske studier og udkast*, ed. Sten Rasmussen (Copenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / Borgen, 2001).

BANN, STEPHEN, *Paul Delaroche: History Painted* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

BARISH, JONAS, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981).

BARNES, JULIAN, *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (New York: Vintage Books, 1990).

BARTHES, ROLAND, "The Reality Effect", in *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard (Oxford: Basil Blackwell, 1986), 141–8.

BELL, MICHAEL, "The Metaphysics of Modernism", in Michael H. Levinson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 9–32.

BENTLEY, ERIC, *In Search of Theater* (New York: Alfred A. Knopf, 1953).

BERNSTEIN, J. M. (ed.), *Classic and Romantic German Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

BILLINGTON, MICHAEL, "The Troll in the Drawing-Room", *The Guardian*, 15 Feb. 2003, <http://www.guardian.co.uk/arts/critic/feature/0,1169,895763,00.html>.

BJØRBYE, PÅL, and AARSETH, ASBJØRN (eds.), *Proceedings: IX International Ibsen Conference, Bergen 5–10 June 2000* (Øvre Ervik: Akademisk Forlag, 2001).

BJØRNEBOE, THERESE, "Endelig—hun skjøt ham!", *Norsk Shakespeare og teatertidsskrift*, no. 2 (2002), 44–5.

BJØRNSON, BJØRNSTJERNE, "Fiskerjenten", in *Samlede Digter-Verker* (Kristiania and Copenhagen: Gyldendalske Boghandel, 1919), ii. 375–501.

—— "Gildet paa Solhaug", *Morgenbladet*, 16 March 1856, in Christian Collin and H. Eitrem (eds.), *Artikler og taler*, 2 vols. (Kristiania and Copenhagen: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1912), i. 103–7.

—— *Kamp-liv: Brev fra årene 1879–1884 med innledning og opplysninger*, ed. Halvdan Koht, 2 vols. (Oslo: Gyldendal, 1932).

BLANC, THARALD, *Christiania Theaters historie 1827–1877* (Christiania: Cappelen, 1899).

BLOOM, HAROLD, *The Western Canon* (New York: Harcourt Brace, 1994).

BØ, GUDLEIV, *"Nationale subjekter": Ideer om nasjonalitet i Henrik Ibsens romantiske forfatterskap* (Oslo: Novus Forlag, 2000).

BOURDIEU, PIERRE, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. Richard Nice (London: Routledge & Kegan Paul, 1980).

BOWERSOCK, G. W., *Julian the Apostate* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978).

BRADBURY, MALCOLM, and MCFARLANE, JAMES (eds.), *Modernism 1890–1930* (Harmondsworth: Penguin Books, 1976).

BRANDES, GEORG, *Breve til Forældrene, 1872–1904*, ed. Torben Nielsen, på grundlag

af Morten Borups forarbejder, 3 vols. (Copenhagen: Det danske sprog- og litteraturselskab / C. A. Reitzel, 1994).

—— *Emigrantlitteraturen* (1872; vol. i of *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*) (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1971).

—— *Friedrich Nietzsche: En Afhandling om aristokratisk Radikalisme* (1889), in *Samlede Skrifter*, vii. 596–664; trans. by A. G. Chater as *Friedrich Nietzsche* (London: William Heinemann, 1914).

—— "Paul Heyse" (1874), in *Samlede Skrifter*, vii. 314–58; trans. by Rasmus B. Anderson as "Paul Heyse", in *Eminent Authors of the Nineteenth Century: Literary Portraits* (New York: Thomas Y. Crowell, 1886), 1–60.

—— review of *Kejser og Galilæer* in *Det nittende århundre* (1874–5), <http://www.ibsen.net/index.gan?id=110586&subid=0>.

—— review of *Lord William Russell* by Andreas Munch (1869), in *Kritiker og Portræter*, 2nd rev. edn. (Copenhagen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1885), 349–56.

—— *Samlede Skrifter*, 18 vols. (Copenhagen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1899–1910).

—— and Brandes, Edvard, *Brevveksling med nordiske forfattere og videnskabsmænd*, ed. Morten Borup, under Medvirkning af Francis Bull and John Landquist, 8 vols. (Copenhagen: Gyldendal, 1939).

Brecht, Berthold, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willett (New York: Hill and Wang, 196).

—— *Werke*, 31 vols. (Berlin: Aufbau, 1988–2000).

British Section at the Vienna Universal Exhibition, 1873 [Fine Art Galleries, Industrial, Agricultural and Machinery Halls, and Park]: Official Catalogue with Plans and Illustrations (London: J. M. Johnson & Sons for the British Royal Commission, 1873).

Brockett, Linus Pierpoint, *The Year of Battles: A History of the Franco-German War of 1870–71. Embracing also Paris under the Commune; or the Red Rebellion of 1871. A Second Reign of Terror, Murder, and Madness* (New York: H. S. Goodspeed, 1871).

Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (1976; New York: Columbia University Press, 1985).

Brown, Richard, "James Joyce between Ibsen and Bjørnson: *A Portrait of the Artist* and *The Fisher Lass*", in Inga-Stina Ewbank, Olav Lausund, and Bjørn J. Tysdahl (eds.), *Anglo-Scandinavian Cross-Currents* (Norwich: Norvik Press, 1999), 280–93.

Brown, Stephanie Nevison, "Girodet (de Roussy-Trioson) [Girodet-Trioson], Anne-Louis", in L. Macy (ed.), *The Grove Dictionary of Art Online*, <http://www.groveart.com>.

Browning, Robert, *Der Rattenfänger von Hameln*, trans. Marie Schweikher, illustrations Arthur C. Payne and Harry Payne (London and Munich: Lithogr.-artistische Anst., [1889]).

BRUN, M. V., "Det kongelige Teater", review of *A Doll's House, Folkets Avis,* 24 Dec. 1879, <http://www.ibsen.net/index.gan?id=61882&subid=0>.

BULL, FRANCIS, "Indledning", in Bjørnstjerne Bjørnson, *Samlede Digter-Verker* (Kristiania and Copenhagen: Gyldendalske Boghandel, 1919), ii: pp. i–xxxix.

—— *Norges litteratur: Fra februarrevolusjonen til første verdenskrig* (vol. iv, part i, of Francis Bull *et al.* (eds.), *Norsk litteraturhistorie* (Oslo: Aschehoug, 1963).

—— *Tradisjoner og minner* (Oslo: Gyldendal, 1946).

BULYOVSZKY, LILA, *Reiseminner fra Norge 1864*, trans. Mária Fáskerti, with Randi Meyer (Oslo: Pax, 2000).

BUSS, ROBIN, "Introduction", in *L'Assommoir* by Emile Zola (London: Penguin Books, 2000).

BYATT, A. S., *The Biographer's Tale* (London: Chatto & Windus, 2000).

CAMUS, ALBERT, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt* (1951; New York: Alfred A. Knopf, 1971).

CAREY, JOHN, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1930* (London and Boston: Faber & Faber, 1992).

CASANOVA, PASCALE, "La Production de l'universel littéraire: le 'grand tour' d'Ibsen en Europe", in Eveline Pinto (ed.), *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales* (Paris: Publications de la Sorbonne, 2002), 63–80.

—— *La République mondiale des lettres* (Paris: Le Seuil, 1999).

CAVELL, STANLEY, "The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*", in Cavell, *Must We Mean*, 267–353.

—— *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2004).

—— *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (1979; New York: Oxford University Press, 1999).

—— *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

—— "Foreword: An Audience for Philosophy", in Cavell, *Must We Mean*, pp. xxxi–xlii.

—— *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

—— *Must We Mean What We Say?* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

—— "Must We Mean What We Say?", in Cavell, *Must We Mean*, 1–43.

—— *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994).

—— *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981).

CHILDERS, JOSEPH, and HENTZI, GARY (eds.), *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism* (New York: Columbia University Press, 1995).

CHRISTENSEN, ERIK M., *Henrik Ibsens realisme: illusion katastrofe anarki*, 2 vols. (Copenhagen: Akademisk Forlag, 1985).

COMMENT, BERNARD, *The Painted Panorama*, trans. Anne-Marie Glasheen (New York: Harry N. Abrams, 1999).

CUDDON, J. A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, rev. C. E. Preston, 4th edn. (Oxford: Blackwell, 1998).

DAHL, PER, "Den umulige treenighed: Bjørnson—Brandes—Ibsen", unpublished lecture, 2002.

—— "Det kritiske tekstvalg: Problemer og perspektiver", in Jørgen Hunosøe and Esther Kielberg (eds.), *I tekstens tegn* (Copenhagen: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab / C. A. Reitzels Forlag, 1994), 96–124.

DAHL, PER KRISTIAN HEGGELUND, *Streiflys: Fem Ibsen-studier* (Oslo: Ibsen-museet, 2001).

DALESKI, H. M., "Thomas Hardy: A Victorian Modernist", in Lawrence L. Besserman (ed.), *The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives* (New York: Garland Publishing, 1996), 179–95.

DAUBER, KENNETH, and JOST, WALTER (eds.), *Ordinary Language Criticism: Literary Thinking after Cavell after Wittgenstein* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2003).

DESCARTES, RENÉ, *Discourse on Method and the Meditations*, trans. John Veitch (Buffalo: Prometheus Books, 1989).

—— *Méditations métaphysiques* (1641), ed. and trans. Florence Khodoss (Paris: Quadrige / PUF, 1956).

DEUTSCHER, ISAAC, *The Prophet Armed: Trotsky, 1879–1921* (New York and London: Oxford University Press, 1954).

DIAMOND, ELIN, *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater* (London and New York: Routledge, 1997).

DIDEROT, DENIS, "Conversations on *The Natural Son*" (1757), in *Selected Writings on Art and Literature*, trans. Geoffrey Bremner (Harmondsworth: Penguin, 1994), 4–79.

—— "De la poésie dramatique" (1758), in *Œuvres*, iv: *Esthétique—Théâtre* (Paris: Robert Laffont, 1996), 1271–1350.

—— "In Praise of Richardson" (1761), in *Selected Writings on Art and Literature*, trans. Geoffrey Bremner (Harmondsworth: Penguin, 1994), 82–97.

DIETRICHSON, LORENZ, *Svundne Tider: Af en Forfatters Ungdomserindringer*, i: *Bergen og Christiania i 40- og 50-Aarene* (1896; rpt. Oslo: ARS, 1984).

DINESEN, ISAK, *Anecdotes of Destiny* (New York: Random House, 1958).

DUGUID, LINDSAY, "Whispers of the Minotaur", *Times Literary Supplement*, 17 Dec. 2004, 18–19.

DURBACH, ERROL, *A Doll's House: Ibsen's Myth of Transformation* (Boston: Twayne, 1991).

—— *"Ibsen the Romantic": Analogues of Paradise in the Later Plays* (Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1982).

—— "Nora as Antigone: The Feminist Tragedienne and Social Legality", *Scandinavian-Canadian Studies*, 5 (1992), 29–41.

—— " 'The Romantic Possibilities of Scenery': Ibsen's Mountain Kingdoms and the Dresden School of Landscape Art", *Annals of Scholarship*, 9 (1992), 279–92.

EDVARDSEN, ERIK HENNING, *Gammelt nytt i våre tidligste ukeblader*, Norsk Folkeminnelags Skrifter 147 (Oslo: Norsk Folkeminnelag / Aschehoug, 1997).

—— *Henrik Ibsen om seg selv* (Oslo: Genesis, 2001).

EGAN, MICHAEL (ed.), *Ibsen: The Critical Heritage* (London and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1972).

ELLMANN, RICHARD, *Oscar Wilde* (New York: Alfred A. Knopf, 1988).

ESPMARK, KJELL, *The Nobel Prize in Literature: A Study of the Criteria behind the Choices* (Boston: G. K. Hall, 1991).

EWBANK, INGA-STINA, "Ibsen in Wonderful Copenhagen 1852", *Ibsen Studies*, 1/2 (2001), 59–78.

—— "Første opponent til Frode Helland: *Melankoliens spill*", *Edda*, no. 2 (1999), 170–5.

—— "Translating Ibsen for the English Stage", *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 19/1 (1998), 51–74.

FELSKI, RITA, *Gender and Modernity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995).

FERGUSON, ROBERT, *Henrik Ibsen: A New Biography* (London: Richard Cohen Books, 1996).

FINNEY, GAIL, "Ibsen and Feminism", in James McFarlane (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 89–105.

FJELDE, ROLF, "*The Lady from the Sea*: Ibsen's Positive World-View in a Topographic Figure", *Modern Drama*, 21 (1978), 379–91.

FORBES, BRYAN (dir.), *The Stepford Wives* (Columbia Pictures and Palomar Pictures, 1975).

FREUD, SIGMUND, "Delusions and Dreams in Jensen's *Gradiva*" (1907), in Freud, *Standard Edition*, ix. 1–95.

—— "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria [Dora]" (1905), in Freud, *Standard Edition*, vii. 1–122.

—— "Some Character-Types Met with in Psychoanalytic Work" (1916), in Freud, *Standard Edition*, xiv. 309–33.

—— *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, 24 vols., ed. and trans. James Strachey (London: Hogarth Press, 1953–74).

FRIED, MICHAEL, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley: University of California Press, 1980).

—— *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

—— *Courbet's Realism* (Chicago: University of Chicago Press, 1990).

—— "Foreword to the Johns Hopkins Edition", in Lessing, *Laocoön*, pp. vii–viii.

—— *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin* (New Haven: Yale University Press, 2002).

Garborg, Arne, *Henrik Ibsen's "Keiser og Galilæer": En kritisk studie* (1873; Christiania: Aschehoug, 1874).

Garton, Janet, "The Middle Plays", in James McFarlane (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 106–25.

Gatland, Jan Olav, *Repertoaret ved Det Norske Theater 1850–63* (Bergen: Universitetsbiblioteket i Bergen, 2000).

Goldman, Michael, *Ibsen: The Dramaturgy of Fear* (New York: Columbia University Press, 1999).

Gould, Veronica Franklin, *G. F. Watts: The Last Great Victorian* (New Haven: Yale University Press, 2004).

Grønvold, Didrik, *Diktere og musikere: personlige erindringer om noen av dem* (Oslo: Cammermeyer, 1945).

Grønvold, Marcus, *Fra Ulrikken til Alperne: En malers erindringer* (Oslo: Gyldendal, 1925).

Guthrie, Tyrone, *A Life in the Theatre* (New York: McGraw-Hill, 1959).

Gvåle, Gudrun Hovde, "Henrik Ibsen: *Når vi døde vågner.* Ein epilog til eit livsverk", in Daniel Haakonsen *et al.* (eds.), *Ibsenårbok* (Oslo, Bergen, and Tromsø: Universitetsforlaget, 1969), 22–37.

Haakonsen, Daniel, *Henrik Ibsen: Mennesket og kunstneren* (1981; Oslo: Aschehoug, 2003).

—— *Henrik Ibsens realisme* (Oslo: Aschehoug, 1957).

Hacking, Ian, *The Taming of Chance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

Hageberg, Otto, " 'Møllefossens gåte' ", in *Frå Camilla Collett til Dag Solstad: Spenningsmønster i litterære tekstar* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1980), 152–65.

Hagen, Erik Bjerck, "Ibsens forsoning: Eller hvorfor *Rosmersholm* egentlig er en politisk komedie", in *Litteratur og handling: Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre* (Oslo: Universitetsforlaget, 2000), 203–29.

Hall, James, "Passion beyond the Pedestal", *Times Literary Supplement,* 10 Dec. 2004, 18–19.

Hanstein, Adalbert von, *Ibsen als Idealist* (Leipzig: Verlag von Gg. Freund, 1897).

Hardwick, Elisabeth, "The *Rosmersholm* Triangle", in *Seduction and Betrayal: Women and Literature* (New York: Random House, 1974), 69–83.

Haugholt, Karl, "Samtidens kritikk av Ibsens *Catilina*", *Edda,* no. 6 (1952), 74–94.

Hegel, G. W. F., *Elements of the Philosophy of Right,* trans. H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

—— *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art,* trans. T. M. Knox, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1975).

—— *Phenomenology of Spirit,* trans. A. V. Miller (Oxford: Oxford University Press, 1977).

Heidem, Knut, "Fiksjon og virkelighet—Terje Vigen som norsk selvbilde", *Nytt Norsk Tidsskrift,* no. 1 (1998), 61–75.

HELLAND, FRODE, *Melankoliens spill: En studie i Henrik Ibsens siste dramaer* (Oslo: Universitetsforlaget, 2000).
—— *Voldens blomster? Henrik Wergelands "Blomsterstykke" i estetikkens lys* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003).
HEMMER, BJØRN, *Ibsen: Kunstnerens vei* (Bergen: Vigmostad Bjørke / Ibsen-museene i Norge, 2003).
HEYSE, PAUL, *Children of the World*, 3 vols. (London: Chapman & Hall, 1882).
HOEM, GUNHILD, "*Emperor and Galilean*: The Problem Child of Literary Scholars", in Bjørbye and Asbjørn (eds.), *Proceedings*, 309–14.
—— *Henrik Ibsens hovedverk* Keiser og Galilæer: *litteraturforskernes "problembarn"* (Oslo: Solum, 2000).
HÖLDERLIN, FRIEDRICH, "Oldest Programme for a System of German Idealism" (1796), in Bernstein (ed.), *Classic and Romantic*, 185–7.
HOLENWEG, HANS, "*L'Île des morts*: Histoire", in Le Cieux, Peyrolle, and Jacquinot (eds.), *Hommage*, 11–21.
HOLMSTRÖM, KIRSTEN GRAM, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770–1815* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1967).
HØST, ELSE, *Vildanden av Henrik Ibsen* (Oslo: Aschehoug, 1967).
HØSTMÆLINGEN, NJÅL, "Den evangelisk-lutherske Religion forbliver Statens offentlige Religion", *Din: Tidsskrift for religion og kultur*, no. 4 (2001), <http://www.hf.ntnu.no/din/hostmalingen.html>.
HUGO, VICTOR, *Hernani* (1830; Paris: GF-Flammarion, 1996).
HUTTON, PATRICK (ed.), *Historical Dictionary of the Third French Republic, 1870–1940* (New York and Westport, Conn.: Greenwood Press, 1986).
HUYSSEN, ANDREAS, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1986).
IBSEN, BERGLIOT, *De tre: Erindringer om Henrik Ibsen, Suzannah Ibsen, Sigurd Ibsen* (Oslo: Gyldendal, 1949).
IBSEN, HENRIK, *The Complete Major Prose Plays*, trans. Rolf Fjelde (New York: Plume Books, 1978).
—— *Emperor and Galilean: A World Historical Drama*, trans. Brian Johnston (Lyme, NH: Smith and Kraus, 1999).
—— *An Enemy of the People, The Wild Duck, Rosmersholm*, trans. James McFarlane (Oxford and New York: Oxford University Press, 1988).
—— *Hundreårsutgave: Henrik Ibsens samlede verker*, ed. Francis Bull, Halvdan Koht, and Didrik Arup Seip, 21 vols. (Oslo: Gyldendal, 1928–57).
—— *Ibsen*, ii: *Four Plays*, trans. Brian Johnston (Lyme, NH: Smith and Kraus, 1996).
—— *Ibsen's Poems*, trans. John Northam (Oslo: Norwegian University Press, 1986).
—— *Plays Three: Rosmersholm, The Lady from the Sea, Little Eyolf*, trans. Michael Meyer (London: Methuen Publishing, 2004).
IBSEN, SIGURD, *Bak en gyllen fasade: Sigurd Ibsens brev til familien 1883–1929*, ed. Bodil Nævdal (Oslo: Aschehoug, 1997).

"I-N", review of *A Doll's House, Social-Demokr ten,* 23 Dec. 1879, <http://www.ibsen.net/index.gan?id=19569&subid=0>.

INNES, CHRISTOPHER, "Modernism in Drama", in Michael H. Levinson (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 130–56.

—— (ed.), *A Sourcebook on Naturalist Theatre* (London and New York: Routledge, 2000).

JÆGER, HENRIK, *Henrik Ibsen 1828–1888: Et literært livsbillede* (Copenhagen: Gyldendalske Boghandel, 1888); trans. by William Morton Payne as *Henrik Ibsen: A Critical Biography* (Chicago: A. C. McClurg, 1901).

JAMES, HENRY, *Parisian Sketches: Letters to the New York Tribune 1875–76*, ed. Leon Edel and Ilse Dusoir Lind (New York: New York University Press, 1957).

JAMESON, FREDRIC, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (London and New York: Verso, 2002).

JANSS, CHRISTIAN, review of *Overgangens figurasjoner* by Lisbeth Pettersen Wærp, *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, no. 1 (2004), 45–57.

JOHNSTON, BRIAN, *Text and Supertext in Ibsen's Drama* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1989).

—— *To the Third Empire: Ibsen's Early Drama* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980).

JOYCE, JAMES, *Occasional, Critical, and Political Writing*, ed. Kevin Barry (Oxford: Oxford University Press, 2000).

KALNEIN, WEND VON, "De tyske Düsseldorfere", in Jan Askeland (ed.), *Düsseldorf og Norden* (Bergen: Bergen Billedgalleri, 1976), 5–12.

KANT, IMMANUEL, *Lectures on Ethics*, ed. Peter Heath and J. B. Schneewind, trans. Peter Heath (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

—— *The Metaphysics of Morals*, ed. and trans. Mary Gregor (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

KEATS, JOHN, "Ode on a Grecian Urn", in *The Complete Poems of John Keats* (New York: The Modern Library, 1994), 185–6.

KENNER, HUGH, "Joyce and Ibsen's Naturalism" (1951), in Charles R. Lyons (ed.), *Critical Essays on Henrik Ibsen* (Boston: G. K. Hall, 1987), 53–67.

KITTANG, ATLE, *Ibsens heroisme: fra* Brand *til* Når vi døde vågner (Oslo: Gyldendal, 2002).

KNIGHT, DIANA, "S/Z, Realism, and Compulsory Heterosexuality", in Margaret Cohen and Christopher Prendergast (eds.), *Spectacles of Realism: Gender, Body, Genre* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 120–36.

KOHT, HALVDAN, *Henrik Ibsen: Eit diktarliv*, 2 vols., 2nd rev. edn. (Oslo: Aschehoug, 1954); trans. and abridged by Einar Haugen and A. E. Santaniello as *Life of Ibsen* (New York: B. Blom, 1971).

KUHN, THOMAS S., *The Structure of Scientific Revolutions*, 3rd edn. (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

LACAPRA, DOMINICK, "1857: Two Trials", in Denis Hollier (ed.), *A New History of French Literature* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), 726–31.
LANGÅS, UNNI, "Kunstig liv: Simulasjon og sykdom i *Et dukkehjem*", in Gunnar Foss (ed.), *I skriftas lys og teatersalens mørke: Ein antologi om Ibsen og Fosse* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005), 51–79.
LANGE, MARIT INGEBORG, and LJØGODT, KNUT (eds.), *Svermeri og virkelighet: München i norsk maleri* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 2002).
LANGSLET, LARS ROAR, *Henrik Ibsen, Edvard Munch: To genier møtes / Two Geniuses Meet*, trans. Palmyre Pierroux, bilingual edn. (Oslo: Cappelen, 1994).
LEBOWITZ, NAOMI, *Ibsen and the Great World* (Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press, 1990).
LE CIEUX, LAURENCE, PEYROLLE, PIERRE, and JACQUINOT, ARMELLE (eds.), *Hommage à l'Île des morts d'Arnold Böcklin: Exposition à Meaux au musée Bossuet du 13 octobre 2001 au 13 janvier 2002* (Paris: Somogy Editions d'art, 2001).
LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, *Emilia Galotti: A Tragedy in Five Acts*, trans. Edward Dvoretzky (1772; New York: Frederick Ungar Publishing, 1962).
—— *Laocoön: An Essay on the 'Limits of Painting and Poetry*, trans. Edward Allen McCormick (1766; Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984).
LINDEMANN, BERNDT WOLFGANG, and SCHMIDT, KATHARINA (eds.), *Arnold Böcklin* (Heidelberg: Edition Braus / Wachter Verlag, 2001).
LUKÁCS, GEORG, *Writer and Critic and Other Essays*, ed. and trans. Arthur Kahn (London: Merlin Press, 1978).
LUND, ME, "Da Nora gik og kom hjem igen", review of *A Dol's House* at Ålborg Teater, *Berlingske Tidende*, 15 Dec. 2002, <http://www.berlingske.dk/artikel:-aid=239748>.
MADSEN, KJELL, "Tanken om Det tredje rike: en 'positiv verdensanskuelse' fra Ibsens hånd?", *Edda*, no. 1 (1997), 28–36.
MALMANGER, MAGNE, "Maleriet 1814–1870: Fra klassisisme til tid lig realisme", in Knut Berg, Peter Anker, Per Palme, and Stephan Tschudi-Madsen (eds.), *Norges Kunsthistorie*, 7 vols. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1981), iv, 126–289.
MARKER, FREDERICK J., and MARKER, LISE-LONE, *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
MARX, KARL, and ENGELS, FRIEDRICH, *The Communist Manifesto*, ed. Gareth Stedman Jones, trans. Samuel Moore (1848; London: Penguin, 2002).
MCCARTHY, MARY, "The Will and Testament of Ibsen", in *Sights and Spectacles 1937–1956* (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1956), 168–78.
MCFARLANE, JAMES, *Ibsen and Meaning: Studies, Essays & Prefaces 1953–87* (Norwich: Norvik Press, 1989).
—— "Ibsen's Poem Cycle 'I Billedgalleriet': A Study", *Scandinavica*, 17/1 (May 1978), 13–48.
MEIER-GRAEFE, JULIUS, *Der Fall Böcklin und Die Lehre von den Einheiten* (Stuttgart: Verlag Julius Hoffmann, 1905).

—— *Der junge Menzel: Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands* (Leipzig: Insel-Verlag, 1906).

—— *Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, 2 vols., trans. Florence Simmonds and George W. Chrystal (London: William Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1908).

MEISEL, MARTIN, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England* (Princeton: Princeton University Press, 1983).

MEYER, MICHAEL, *Henrik Ibsen* (Harmondsworth: Penguin Books, 1974).

—— *The Farewell to Poetry 1864–1882*, vol. ii of *Henrik Ibsen* (London: Rupert Hart-Davis, 1971).

—— *The Making of a Dramatist 1828–1864*, vol. i of *Henrik Ibsen* (London: Rupert Hart-Davis, 1967).

—— *The Top of a Cold Mountain 1883–1906*, vol. iii of *Henrik Ibsen* (London: Rupert Hart-Davis, 1971).

MILLER, ARTHUR, "Ibsen and the Drama of Today", in James McFarlane (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 227–32.

MOE, JON REFSDAL, "Hvor god er egentlig Henrik Ibsen?", *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, no. 3 (2004), 23–5.

MOFFETT, KENWORTH, *Meier-Graefe as Art Critic* (Munich: Prestel Verlag, 1973).

MOI, TORIL, "Expressive Freedom: Melodrama in *Rosmersholm*", in Gunnar Foss (ed.), *I skriftas lys og teatersalens mørke: Ein antologi om Ibsen og Fosse* (Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2005), 81–107.

—— "Ibsen's Anti-Theatrical Aesthetics: *Pillars of Society* and *The Wild Duck*", in Bjørbye and Aarseth (eds.), *Proceedings*, 29–47.

—— " 'It was as if he meant something different from what he said—all the time': Language, Metaphysics and the Everyday in *The Wild Duck*", *New Literary History*, 33/4 (Autumn 2002), 655–86.

—— "Menns titaniske streben etter transcendens", review of *Ibsens heroisme* by Atle Kittang, *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 6/1 (2003), 67–77.

—— "A Woman's Desire to Be Known: Expressivity and Silence in *Corinne*", in Ghislaine McDayter (ed.), *Untrodden Regions of the Mind: Romanticism and Psychoanalysis*, Bucknell Review 45/2 (Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press, 2002), 143–75.

MOIRANDAT, ALAIN, "Der Plastiker Böcklin", in Susanne Burger *et al.* (eds.), *Arnold Böcklin: 1827–1901: Gemälde, Zeichnungen, Plastiken: Ausstellung zum 150. Geburtstag, 11. Juni–11. September 1977* (Basel and Stuttgart: Schwabe, 1977), 81–4.

MOISY, SIGRID VON, *Paul Heyse: Münchner Dichterfürst im bürgerlichen Zeitalter. Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek 23. Januar bis 11. April 1981* (Munich: C. H. Beck, 1981).

MONK, RAY, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius* (London: Jonathan Cape, 1990).

Monrad, M. J., "Andreas Munch: Livsskizze", in Andreas Munch, *Samlede Skrifter*, i. 3–17.

—— "Hvad man kan lære af Ibsens *Gengangere*" (1882), in Tom Christophersen (ed.), *Norsk Litteraturkritikk 1770–1890* (Oslo: Gyldendal, 1974), 194–201.

—— "Om Henrik Ibsen som Digter", *Morgenbladet*, 28 March 1875 (no. 85A), 1.

—— "Om Ibsens *Brand*", *Morgenbladet* 2, 9, 16 and 23 Sept. 1866, <http://www.ibsen.net/index.db2?id=69783>.

Mori, Mitsuya, "Staging Ibsen's Realism", in Bjørbye and Aarseth (eds.), *Proceedings*, 111–17.

Munch, Andreas, "Brudefærden", in *Samlede Skrifter*, i. 297–8.

—— *Ephemerer*, in *Samlede Skrifter*, i. 21–112.

—— *Lord William Russell: Historisk Tragoedie i fem Akter*, in *Samlede Skrifter*, iii. 51–183.

—— "Norsk Bondeliv", in *Samlede Skrifter*, i. 355–69.

—— *Samlede Skrifter*, 5 vols., ed. M. J. Monrad and Hartvig Lassen (Copenhagen: Universitetsboghandler G. E. C. Gad, 1887–90).

Nerbøvik, Jostein, *Norsk historie 1860–1914* (Oslo: Det norske samlaget, 1999).

Nietzsche, Friedrich, "Attempt at Self-Criticism" (1886), in *The Birth of Tragedy and The Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1967), 17–27.

—— *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future* (1886), trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1989).

—— *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage Books, 1967).

—— *The Will to Power*, ed. Walter Kaufmann, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Books, 1968).

Nilu, Kamaluddin, "Staging Ibsen in Bangladesh: Relevance and Adaptation", in Bjørbye and Aarseth (eds.), *Proceedings*, 119–25.

Noon, Patrick, "Colour and Effect: Anglo-French Painting in London and Paris", in Noon (ed.), *Constable to Delacroix*, 10–27.

—— (ed.), *Constable to Delacroix: British Art and the French Romantics* (London: Tate Publishing, 2003).

Noreng, Harald, "Arbeiderføreren Marcus Thrane: Lærling av Wergeland, lærer for Ibsen og Bjørnson", *Ibsen-huset, Grimstad Bymuseum*, <http://museumsnett.no/ibsen/Noreng/mthrane.html>.

Northam, John, *Ibsen: A Critical Study* (Cambridge: Cambridge University Press, 1973).

—— *Ibsen's Dramatic Method: A Study of the Prose Dramas* (London: Faber & Faber, 1953).

Olivarius, Peter, "Henrik Ibsen: Idealismens svanesang", in Aage Henriksen, Helge Therkildsen and Knud Wentzel (eds.), *Den erindrende faun: digteren og hans fantasi* (Copenhagen: Fremad, 1968), 192–208.

ØSTERUD, ERIK, *Theatrical and Narrative Space: Studies in Strindberg, Ibsen and J. P. Jacobsen* (Århus and Oxford: Århus University Press, 1998).
OTTESEN, SOFIE GRAM, "Om at finde sin stemme: Melodrama som skepticisme i Ibsens *Når vi døde vågner*", in Lisbeth P. Wærp (ed.), *Livet på likstrå: Henrik Ibsens* Når vi døde vågner (Oslo: LNU / Cappelen Akademisk Forlag, 1999), 149–78.
OXFELDT, ELISABETH, *Nordic Orientalism: Paris and the Cosmopolitan Imagination 1800–1900* (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2005).
OZ, FRANK (dir.), *The Stepford Wives* (Paramount Pictures, 2004).
PAVEL, THOMAS, *La Pensée du roman* (Paris: Gallimard, 2003).
PETERSEN, CLEMENS, "*Peer Gynt*, dramatisk Digt af Henrik Ibsen", *Fædrelandet*, 30 Nov. 1867, <http://www.ibsen.net/index.db2?id=229>.
PETERSEN, FREDRIK, "Henrik Ibsens Drama *Et Dukkehjem*", review of *A Doll's House*, *Aftenbladet*, 9 and 10 Jan. 1880, <http://www.ibsen.net/index.gan?id=-106188&subid=0>.
POOVEY, MARY, "Forgotten Writers, Neglected Histories: Charles Reade and the Nineteenth Century Transformation of the British Literary Field", *ELH* 71 (Summer 2004), 433–53.
POVLSEN, KARIN KLITGAARD, "Standsningens attitude i krop og tekst: Lady Hamilton, Ida Brun & Friederike Brun", in Andersen and Povlsen (eds.), *Tableau*, 93–116.
PRETTEJOHN, ELIZABETH, *The Art of the Pre-Raphaelites* (Princeton: Princeton University Press, 2000).
PRYSER, TORE, *Norsk historie 1814–1860* (Oslo: Det norske samlaget, 1999).
PUCHNER, MARTIN, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002).
RAINEY, LAWRENCE, and HALLBERG, ROBERT VON, "Editorial/Introduction", *Modernism/Modernity*, 1 (1994), 1–3.
REISTAD, GUNNHILD RAMM, and GREVSTAD, RAGNFRID, "Ibsens private bibliotek og trekk ved hans lesning", in Daniel Haakonsen (ed.), *Ibsenårbok 1985–86* (Oslo: Universitetsforlaget, 1986), 9–186.
REKDAL, ANNE MARIE, *Frihetens dilemma: Ibsen lest med Lacan* (Oslo: Aschehoug, 2000).
—— (ed.), *Et skjær av uvilkårlig skjønnhet: Om Henrik Ibsens Hedda Gabler* (Oslo: LNU and Cappelen Akademisk Forlag, 2001).
RIDING, CHRISTINE, "*The Raft of the Medusa* in Britain: Audience and Context", in Noon (ed.), *Constable to Delacroix*, 66–73.
RIVAL, PIERRE, "Le roman de *l'Île des morts*: mythe et fascination", in Le Cieux, Peyrolle, and Jacquinot (eds.), *Hommage*, 27–35.
RØNNING, HELGE, "Ond idealisme", *Agora*, nos. 2–3 (1993), 220–30.
—— "The Unconscious Evil of Idealism and the Liberal Dilemma: An Analysis of Thematic Structures in *Emperor and Galilean* and *The Wild Duck*", in Vigdis Ystad (ed.), *Ibsen at the Centre for Advanced Study* (Oslo: Scandinavian University Press, 1997), 171–201.

ROSENBLUM, ROBERT, and JANSON, H. W., *19th-Century Art* (New York: Harry N. Abrams, 1984).

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Emile or On Education*, trans. Allan Bloom (1762; New York: Basic Books, 1979).

—— *Politics and the Arts: Letter to M. d'Alembert on the Theatre*, trans. Allan Bloom (1758: Ithaca, NY: Cornell University Press, 1960).

RUDLER, RODERICK, "Levende bilder på scenen i Henrik Ibsens tid", *Kunst og kultur*, 48 (1965), 1–16.

SAARI, SANDRA, "Female Become Human: Nora Transformed", in Bjørn Hemmer and Vigdis Ystad (eds.), *Contemporary Approaches to Ibsen* (Oslo: Norwegian University Press, 1988), vi. 41–55.

SAND, GEORGE, *Story of My Life: The Autobiography of George Sand*, A Group Translation, ed. Thelma Jurgrau (Albany, NY: State University of New York Press, 1991).

SANDERS, KARIN, *Konturer: Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen* (Copenhagen: Museum Tusculanums forlag, Københavns Universitet, 1997).

SCHILLER, FRIEDRICH, "On Naive and Sentimental Poetry", in Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom (eds.), *Essays*, trans. Daniel O. Dahlstrom (New York: Continuum, 1993), 179–260.

SCHLEGEL, FRIEDRICH, "From *Ideas*" (1796), in Bernstein (ed.), *Classic and Romantic*, 261–8.

SCHOR, NAOMI, *George Sand and Idealism* (New York: Columbia University Press, 1993).

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Othello*, in Stanley Wells and Gary Taylor (eds.), *The Complete Works* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 819–53.

SHATZKY, JOEL, and DUMONT, SEDWITZ, "'All or Nothing': Idealism in *A Doll House*", *Edda*, no. 1 (1994), 73–84.

SHAW, GEORGE BERNARD, *The Quintessence of Ibsenism* (1891; New York: Brentano's, 1905).

SHEPHERD-BARR, KIRSTEN, *Ibsen and Early Modernist Theatre, 1890–1900* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997).

SKRAM, AMALIE, "En Betragtning over *Et Dukkehjem*", *Dagbladet*, 19 Jan. 1880, in *Samlede Verker*, 7 vols. (Oslo: Gyldendal, 1993), vii. 300–13.

—— "Mere om *Gengangere*", *Dagbladet*, 27 April 1882, in *Samlede Verker*, 7 vols. (Oslo: Gyldendal, 1993), vii. 352–9.

SMIDT, KRISTIAN, *Ibsen Translated: A Report on English versions of Henrik Ibsen's* Peer Gynt *and* A Doll's House (Oslo: Solum, 2000).

SOLOMON, ALISA, "Reconstructing Ibsen's Realism", in *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender* (London and New York: Routledge, 1997), 46–69.

STAËL, GERMAINE DE, *Corinne, or Italy*, trans. Sylvia Rafael (1807; Oxford: Oxford University Press, 1998).

—— *Corinne, ou l'Italie*, ed. Simone Balayé, Collection Folio (1807; Paris: Gallimard, 1985).

—— *Le Mannequin* (1811), in *Œuvres complètes de Mme. la baronne de Staël*,

ed. Auguste Louis Stael-Holstein, 17 vols. (Paris: Treuttel et Würtz, 1820), xvi. 478–91.

STRINDBERG, AUGUST, *Spöksonaten* in *Kammarspel*, ed. Gunnar Ollén (1907; Stockholm: Norstedt, 1991), 159–225.

SZONDI, PETER, *Theory of the Modern Drama* (1965), trans. Michael Hays (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

TEMPLETON, JOAN, *Ibsen's Women* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

—— "The Munch–Ibsen Connection: Exposing a Critical Myth", *Scandinavian Studies*, 72 (Winter 2000), 445–62.

THIIS, JENS, *Norske malere og billedhuggere: en fremstilling af norsk billedkunsts historie i det nittende århundrede med oversigter over samtidig fremmed kunst*, 3 vols. (Bergen: John Griegs Forlag, 1907).

TISSOT, ERNEST, *Le drame norvégien: Henri Ibsen—Biörnstjerne Biörnson* (Paris: Libraire académique Didier Perrin, 1893).

TJØNNELAND, EIVIND, *Ibsen og moderniteten* (Oslo: Spartacus Forlag, 1993).

—— "Organisk symbolikk kontra allegori i Vildanden", *Agora*, nos. 2–3 (1993), 231–43.

TRUMBLE, ANGUS, *Love and Death: Art in the Age of Queen Victoria* (Adelaide: Art Gallery of South Australia, 2001).

TYNAN, KENNETH, *Curtains: Selections from the Drama Criticism and Related Writings* (New York: Atheneum, 1961).

TYSDAHL, BJØRN J., *Joyce and Ibsen: A Study in Literary Influence* (Oslo: Norwegian University Presses; New York: Humanities Press, 1968).

USTVEDT, YNGVAR, "Professor Rubek og Henrik Ibsen", *Edda*, 67 (1967), 272–87.

VALENCY, MAURICE, *The Flower and the Castle: An Introduction to Modern Drama* (New York: Grosset & Dunlap, 1966).

VAN LAAN, THOMAS F., "*Lady Inger* as Tragedy", in Bjørn Hemmer and Vigdis Ystad (eds.), *Contemporary Approaches to Ibsen* (Oslo: Universitetsforlaget, 1994), viii. 25–46.

VERSINI, LAURENT, "Introduction", in Denis Diderot, *Œuvres*, iv: *Esthétique—Théâtre* (Paris: Robert Laffont, 1996), 1061–78.

VULLUM, ERIK, "Literatur-Tidende", review of *A Doll's House*, *Dagbladet*, 6 and 13 Dec. 1879, <http://www.ibsen.net/index.gan?id=13689>.

WÆRP, LISBETH P., *Overgangens figurasjoner: En studie i Henrik Ibsens* Kejser og Galilæer *og* Når vi døde vågner (Oslo: Solum Forlag, 2002).

—— (ed.), *Livet på likstrå: Henrik Ibsens Når vi døde vågner* (Oslo: LNU og Cappelen Akademisk Forlag, 1999).

WEINBERG, BERNARD, *French Realism: The Critical Reaction, 1830–1870* (New York: Modern Language Association of America; London: Oxford University Press, 1937).

WELHAVEN, JOHAN SEBASTIAN, "Om det franske Theater", in *Samlede Verker*, iii. 253–7.

—— *Samlede Verker*, 3 vols., ed. Ingard Hauge (Oslo: Universitetsforlaget, 1991).

—— "En Tribut til Kunstforeningen", in *Samlede Verker*, i. 230–5.

Westergaard, Hanne, "J. C. Dahl og Danmark", in *J. C. Dahl og Danmark: Nasjonalgalleriet, Oslo, 3. febr.–11. mars 1973; Statens museum for kunst, København, 1. april–13. mai 1973* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1973), 17–23.

Wikander, Matthew H., *Fangs of Malice: Hypocrisy, Sincerity, & Acting* (Iowa City, Ia.: University of Iowa Press, 2002).

Wilde, Oscar, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. Richard Ellmann (New York: Random House, 1968).

—— "The Critic as Artist" (1890), in *The Artist as Critic*, 371–408.

—— "The Decay of Lying" (1889), in *The Artist as Critic*, 290–320.

—— "M. Caro on George Sand" (1888), in *The Artist as Critic*, 86–9.

—— *The Picture of Dorian Gray* (1891; Oxford: Oxford University Press, 1992).

Wilkinson, Lynn R., "Gender and Melodrama in Ibsen's *Lady Inger*", *Modern Drama*, 42/2 (Summer 2001), 155–73.

Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht* (New York: Oxford University Press, 1969).

—— *Drama from Ibsen to Eliot* (1952; London: Chatto & Windus, 1961).

Wirsén, Carl David af, *Kritiker* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1901).

Witoszek, Nina, *Norske naturmytologier: Fra Edda til økofilosofi*, trans. Toril Hanssen (Oslo: Pax, 1998).

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, 3rd edn. (New York: Macmillan, 1968).

—— *Den ukjente dagboken*, trans. Knut Olav Åmås (Oslo: Spartacus, 1998).

Wold, Bendik, and Haagensen, Nils-Øivind, "En ny dansketid?", interview with Øystein Rottem, *Klassekampen*, 5 March 2003, <http://www.klassekampen.no/kultur/2955/2971?view=print>.

Woolf, Virginia, "Character in Fiction", in Andrew McNeillie (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, iii: *1919–1924* (New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1988), 420–38.

—— *A Room of One's Own* (1929; London: Grafton Books, 1990).

Wyller, Egil A., *Ibsens* Keiser og Galilæer*: En løpende kommentar* (Oslo: Spartacus Forlag / Andresen & Butenschøn, 1999).

Ystad, Vigdis, "Dikterens syner: Ibsen og den moderne sanselighet", in *"—livets endeløse gåde"*, 167–201.

—— *"—livets endeløse gåde": Ibsens dikt og drama* (Oslo: Aschehoug, 1996).

—— "Om angst og despoti—Ibsens Julian som tidsdiagnose", programme note for Hilda Hellwig's *Kejser og Galilæer* (Bergen: Den nationale scene, 2000), no pagination.

—— "*Rosmersholm* og psykoanalysen", in *"—livets endeløse gåde"*, 153–63.

قائمة بالرسوم التوضيحية

لوحات ملونة.

١- آن لوى جـيـــروديه ده روسى - تريوســو - Anne Louis Girodet de Roucy - Trioson(١٧٦٧ - ١٨٢٤)، ***الفيضان The Flood***، ١٨٠٦ (زيت على الكنفا oil on canvas)، ميزيه جيروديه Musée Girodet، مونتارجى Montargis، فـرنسـا، بيـتـر ويلى Peter Willi، مكتبـة بريدجمـان للفن Bridgeman Art Library.

٢ - هيبوليت Hippolyte (بول Paul) دلاروش Delaroche (١٧٩٧ - ١٨٥٦)، ***إعدام ليدى چين جراى The Execution of lady Jane Grey***، ١٨٣٣ (زيت على الكنفا)، المعرض القومى National Gallery، لندن، مكتبة بريدجمان للفن.

٣- إيليف بترسون Eilif Peterssen، ***كريستيان الثانية توقع أمر موت تورين أوكس Christian II Signing The Death Warrant of Torben Oxe***، ١٨٧٦، تصوير فوتوغرافى چ لاثيون J. Lathion : المتحف القومى للفن والمعمار والتصميم، أوسلو The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo.

٤- أرنولد بوكلين Arnold Böcklin، ***Im Spiel der Wellen,*** Bayerische Kunstia Staatsgem äldesamm Lungen, Neue Pinakothek Munch. - Archiv ARTOTHEK, D - Weilheim.

رسوم توضحية ابيض وإسود

١- يوهان كريستيان كلوزن داهل Johan Christian Clausen Dahl، ***الشتاء في سونفيورد*** ***Winter at The Sognefiord***، ١٨٢٧، تصوير فوتوغرافي ج لاثيون: المتحف القومي للفن والمعمار والتصميم، أوسلو.

٢- إريك ويرنسكيولد Erik Werenskiold، ***بورتريه للشاعر هنريك إبسن***، DACS ٢٠٠٥ . تصوير فوتوغرافي ج لاثيون. المتحف القومي للفن والمعمار والتصميم، أوسلو.

٣- أولاف "فيلو" كروهن Olaf, Filon' Krohn ***شعراء نرويجيون***، المكتبة القومية، أوسلو.

٤- كريستيان كروج Christian Krogh، ***أوجست ستريندبرج*** ***August Strindberg***، متحف الفنى الشعبى النرويجى، تصوير فوتوغرافي إكس Eks.

٥- تيودور جريكو Théodore Géricault (١٧٩١ - ١٨٢٤)، ***رمث المدوزة*** ***The Raft of The Medusa***، ١٨١٩ (زيت على الكنفا)، اللوفر، باريس، فرنسا/ مكتبة بريدجمان للفن.

٦- أدولف تيـدمـاند Adolph Tidemand وهانز جـود Hans Gude، **مـوكب العـروس فى هاردانجار** *Bridal Procession in Hardanger* ج لاثيـون: المتحف القومى للفن والمعمار والتصميم، أوسلو.

٧- آرثـر سـى. بـين Arthur C. Payne وهـارى بـين Harry Payne، الـرسـم التوضيحى من روبرت براوننج Robert Browning.

Der Rattenfanger von Hameln، حـوالـى ١٨٨٩، مكتـبـة جـامـعـة Braunschweig.

٨- أرنولد بوكلين، **جـزيرة الموتى** *Island of The Dead* (الطبـعـة الأولى)، ١٨٨٠، Kunstmuseum Basel، قـرض دائم من مـؤسـسـة جـوتفـريد كلر The Gottfried Keller Foundation ١٩٢٠، صـــورة فـــوتوغـــرافـــيـــة، Kunstmuseum Basel، مارتن بوهلر Martin Bühler.

٩- مـجهول، **الأسـتـاذ بوكلين مع الوجوه القـبيـحـة لنقاده** *Master Böcklin with the Ugly Mugs of his Critics.* صـورة كارت بوسـتـال، حـوالى ١٨٧٢، صورة فوتوغرافية، Basel. Kunstmuseum

١٠- كنود برجسلين Knud Bergslien، **أمسية فى مزرعة الجبل العالى** *An Evening at the High mountain Farm* والعـاملون بمكتـبـة جـامـعـة كمبريدج، من كريستيان تونسبرج Christian Tonsberg وأدولف تيدماند، *Norske Folkelivsbilleder efter malerier, og tegninger.*

(١٨٥٨) ,Waddleton. bb. 11.17.

ملحوظة عن النص

جميع الإشارات إلى نصوص إبسن هى للطبعة النرويجية المئوية:

Henrik Ibsen, Hundrearsutgave: Henrik Ibsens samlede verker من تحرير Halvdan Koht, Francis Bull و Didrik Arup Seip، ٢١ مجلدًا. (أوسلو: جيلدندال Gyldendal، ١٩٢٨ - ٥٧). الإشارات إلى هذه الطبعة متضمنة فى النص دون اختصارات تسبقها. هكذا (١ : ٢٢٠) تعنى ***Hundrearsutgaven*** المجلد ١، صفحة ٢٢٠ .

وعندما تكون الإشارة إلى خطاب من إبسن يكون التاريخ والشخص الموجة له الخطاب متضمنين فى هامش إذا لم تكن مثل هذه المعلومات مذكورة فى النص.

جميع الترجمات لى إلا إذا ذكر غير ذلك - لم أحول شخصيات إبسن إلى اللغة الإنجليزية إلا - أحيانًا - فى الهجاء (أكتب Johannes Rosmer وليس John Rosmer ولكن أكتب Rebecca West وليس Rebekka West). لقد أعدت إخراج الإستخدام النرويجى الخاص بالقرن التاسع عشر والذى تخاطب فيه الزوجات والعشيقات أزواجهن وعشاقهن باسمهم الأخير. وأحيانًا تضيف قائمة المراجع معلومات عن ترجمة إنجليزية لعمل اسكندنافى. فى مثل هذه الحالات - إلا إذا حددت غير ذلك بشكل خاص - تكون الإشارات دائمًا إلى النص الاسكندنافى الأصلى والترجمة ترجمتى.

وقد اختصرت المراجع فى الهوامش فى الكتاب كله. وهذا يعنى أن المراجع الكاملة توجد فقط فى الببليوغرافيا. وفى حالة الاقتطافات الكثيرة من أحد الأعمال فى فصل معين تذكر أرقام صفحات المراجع فى النص بعد أول علامة هامش. وإذا لم توجد إشارة إلى الصفحة بعد المقتطف يكون المقتطف من موقع على النت Web Site وتكون الـ URL فى كل من الهامش والببليوغرافيا.

ولكى أجعل الكتاب ذا طول معقول كان على أن أحذف المقتطفات باللغات الأجنبية (مع استثناء الشعر). والقراء الذين يرغبون فى رؤية النصوص الدانمركية والنرويجية الأصلية سيجدونها فى ***Ibsens modernisme*** الترجمة النرويجية لهذا الكتاب والتى نشرها Pax Forlag فى أوسلو فى ربيع ٢٠٠٦ .

جدول كرونولوجى لإبسن

للحصول على ثروة من المعلومات عن إبسن على الانترنت استخدم مدخل إبسن <http: www. ibsen.net>

لكى ترى رسوم إبسن إذهب إلى:

<http:www.ibsen.net/ index.gan?id=37400& subid=07

("إبسن مصورًا"). ويمكن نقل الصور إلى كمبيوتر أصغر.

١٨٢٨ (٢٠ مارس) ولد هنريك يوهان ابسن

١٨٢٨ - ٤٣ سكين Skien

١٨٣٥ - إفلاس الأب. عائلة إبسن تنتقل إلى Venstop، خارج المدينة مباشرة.

١٨٤٤ - ٥٠ جريمستاد Grimstad، بائع بصيدلية

١٨٤٦ ولد الابن غير الشرعى لإبسن هانز چيكوب هنريكسن بركدالن Hans Jakob Henriksen Birkedalen فى ٩ اكتوبر. كانت الأم إلس صوفى جنسداتر براكدالن Else Sophie Jensdatter Birkedalen خادمة فى بيت الصيدلى وكانت تكبر إبسن بعشر سنين. كان إبسن يدفع نفقة للطفل بصعوبة وتردد حتى يونيو ١٨٦٢ (ربما يكون قد قابل ابنة مرة واحدة فى ١٨٩٢).

١٨٤٩ يكتب المسرحية الأولى *كاتيلين Catiline* (نشرت فى ١٨٥٠).

١٨٥٠ - ١ كريستيانيا(*) ليؤدى امتحانه كطالب

١٨٥٠ *رابية الدفن The Burial Mound*. (سبتمبر، أول إنتاج لإبسن على الإطلاق)

إبسن يكتب لمجلات متنوعة استمرت لوقت قصير

١٨٥١ - ٧ برجن Bergen، مدير مسرح وكاتب فى مسرح det norske teater.

١٨٥٢ أول رحلة للخارج، إلى كوبنهاجن ودرسدن. ربما يرى شكسبير للمرة الأولى.

١٨٥٣ *ليلة سانت چوان St John's Night*

١٨٥٤ *رابية الدفن* (طبعة منقحة)

١٨٥٥ *ليدى انجر* **lady Inger** (نشرت ١٨٥٧)

(*) المدينة التى تسمى الآن أوسلو كانت تسمى أوسلو حتى ١٦٢٤ . فى هذه السنة وبعد حريق مدمر أعيد بناء المدينة بشكل كبير وأعيد تسميتها كريستيانياChristiania بواسطة الملك كريستيان الرابع King Christian IV. وفى ١٨٧٧ تغير الهجاء رسميًا إلى Kristiania. وكان هذا نتيجة صراع سياسى طويل من أجل كتابة "نرويجية" (مقارنة بالكتابة "الدانمراكية") والتى استخدمها كثير من الراديكاليين بما فيهم إبسن لمدة سنوات قبل أن تصبح رسمية. فى ١٩٢٥ تغير الاسم وعاد أوسلو.

١٨٥٦ ***العيد فى سولهوج The Feast at Solhoug***

١٨٥٧ ***أولاف للجكرانز Olaf Liljerkans***

١٨٥٧ - ٦٤ كريستيانيا، مدير فنى فى مسرح Kristiania Norske Theater

١٨٥٨ يتزوج من سوزانا داى ثورسن Suzannah Daae Thoresen من برجن.

١٨٥٨ ***محاربو هلجلاند The Warriors of Helgeland***

١٨٥٩ قصيدتان بمصاحبة الموسيقى : "Paa vidderne" ("على المرتفعات") On the Heights و "I billedgalleriet" (فى معرض الصور) In the Picture Gallery.

١٨٥٩ (ديسمبر) ميلاد سيجورد إبسن.

١٨٦١ - ٣ متاعب مالية. قدم للمحاكمة بسبب الديون، ينجو بالكاد من سجن المدينين. ظروف معيشية متدهورة. ينتقل من مكان إلى مكان سبع مرات فى أربع سنين.

١٨٦٢ إفلاس مسرح Kristiania Norske Theatre.

١٨٦٢ "ترج فيجن" Terge Vigen، قصيدة ملحمية، واحدة من أحب القصائد فى الأدب النرويجى.

١٨٦٢ *كوميديا الحب Love's Comedy.*

١٨٦٤ *المدعون The Pretenders.*

١٨٦٤ - ٨ روما

١٨٦٤ (يونيو) بيع متاع إبسن فى المزاد العلنى فى كريستيانيا لتغطية الديون.

١٨٦٦ مسرحية **براند Brand** تنشر وتنجح. إبسن يحصل على راتب سنوى من الدولة.

١٨٦٧ مسرحية **بيرجينت Peer Gynt.**

١٨٦٨ - ٧٥ درسدن.

١٨٦٩ مسرحية **عصبة الشباب The League of Youth**

١٨٦٩ يزور مصر، يحضر افتتاح قناة السويس.

١٨٧١ قصائد شعر

١٨٧٣ **الإمبراطور والجاليلى**

١٨٧٣ عضو لجنة تحكيم الفن فى المعرض العالمى universal Exhibition فى فيينا

١٨٧٤ يزور النرويج للمرة الأولى منذ ١٨٦٤ .

١٨٧٥ – ٨ ميونخ

١٨٧٧ مسرحية *أعمدة المجتمع* ***Pillars of Society***

١٨٧٨ – ٩ روما

١٨٧٩ مسرحية *بيت الدمية* ***A Doll's House***

١٨٧٩ – ٨٠ ميونيخ

١٨٨٠ – ٥ روما

١٨٨١ مسرحية *الأشباح* ***Ghosts***

١٨٨٢ مسرحية *عدو الشعب* ***An Enemy of The People***

١٨٨٤ مسرحية *البطة البرية* ***The wild Duck***.

١٨٨٥ – ٩١ ميونخ.

١٨٨٥ يزور النرويج للمرة الثانية منذ ١٨٦٤

١٨٨٦ مسرحية *روزمرهولم* ***Rosmersholm***

١٨٨٨ مسرحية *السيدة من البحر* ***The Lady from the sea***

١٨٩٠ مسرحية *هيدا جابلر* ***Hedda Gabler***

١٨٩١ - ١٩٠٦ كريستيانيا.

١٨٩١ ينتقل عائدًا إلى كريستيانيا.

١٨٩٢ مسرحية ***سيد البنائين the master Builder***

١٨٩٤ مسرحية ***ايولف الصغير Little Eyolf***

١٨٩٦ مسرحية ***چون جابريل بوركمان John Gabriel Borkman***

١٨٩٩ مسرحية ***عندما نستيقظ نحن الموتى When We Dead Awaken***

١٩٠٠ مسرحية ***الضربة الأولى First Stroke***

١٩٠٦ (٢٣ مايو) وفاة إبسن.

المحتويات

هنريك إبسن وميلاد النزعة

رقم الإيداع ٢٣٩٢٦ /٢٠٠٧
I. S. B. N.
977 - 437 - 526 - 2
مطابع المجلس الأعلى للآثار